

Erlangen 1975

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Band 98

HELMUT LOHSE

DIE IKONE DES HL. THEODOR STRATILAT
ZU KALBENSTEINBERG

eine philologisch-historische Untersuchung

1975

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1976

Helmut Lohse

Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN UND JOSEF SCHRENK

REDAKTION: PETER REHDER

Band 98

HELMUT LOHSE

DIE IKONE DES HL. THEODOR STRATILAT
ZU KALBENSTEINBERG

eine philologisch-historische Untersuchung

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1976

Meiner Frau Bärbel gewidmet



ISBN 3-87690-110-3

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1976
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München
Druck: Alexander Großmann
8 München 19, Ysenburgstraße 7^I



Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg

(1,38 m x 1,04 m)

V o r w o r t

Über die Ikone zu Kalbensteinberg handelte vor 250 Jahren der bekannte Polyhistor und Universalgelehrte Johann Alexander Döderlein (1675 - 1745), der auch das Lyzeum zu Weißenburg leitete, in einer für seine Zeit beachtlichen Schrift. Gestützt auf die Mithilfe von Sachverständigen jener Zeit der vorwissenschaftlichen Slavistik, ist Döderleins Bemühen bis auf den heutigen Tag die einzige Untersuchung dieses in vieler Hinsicht rätselhaften Denkmals einer mittelfränkischen Landgemeinde geblieben. Seine Leistung und sein Verdienst bestehen in dem nicht selten eigenwilligen Versuch einer historischen Kommentierung der einzelnen Bildtafeln, in der merkwürdigen Textumschrift mit lateinischen Buchstaben und im Ansatz einer vermuteten Herkunft dieses auch textlich und sprachlich wertvollen Kunstwerkes.

Es lag nahe, das Thema mit den wissenschaftlichen Methoden unserer Zeit zu bearbeiten. Fragen der Vorlage, der Textlesung, der Sprache und der Schrift mußten im Vordergrund des Unterfangens stehen.

Auch wenn die vorliegende Arbeit auf der soliden Grundlage der Textphilologie zu erstellen war, konnte doch auch der kunstgeschichtliche Bereich nicht unbeachtet gelassen werden. Fragen des Aufbaues, der Bildfolge u.ä. waren zu berühren; denn wie bei jeder Ikone tritt neben die theologische Aussage auch die künstlerische, die hier in ganz besonderer Weise wiederum textverwoben, textbedingend und auch textabhängig ist.

Die explizit kunstgeschichtlichen Fragen der zugehörigen Malschule, des Entstehungsortes und der Entstehungszeit haben öffentliche Stellen des Freistaates Bayern (Bayerischer Heimatschutz, Betreuungsstelle der Kunstdenkmäler Bayerns) immer beschäftigt. Doch ist auch dieses Bemühen

anhand der fortgeschrittenen Kenntnis über die Ikonenmalerei und das nunmehr unvergleichlich reichhaltiger vorliegende Material in entscheidenden Punkten zu korrigieren.

Dabei konnte auf eine kunsthistorische Untersuchung nur insoweit eingegangen werden, wie es nötig war, um dem Kunstwerk in seiner theologisch-ästhetischen Funktion gerecht zu werden. Die Einsichten daraus waren mit den Ergebnissen der philologischen Erkenntnisse zu konfrontieren.

Da der Inhalt des Textmaterials religiöser Natur ist, mußte folglich auch der theologische Aspekt in allgemein zugänglichem Rahmen in Betracht gezogen werden.

Der Verfasser bedauert, daß trotz vielfältiger Mühen einige wichtige Werke nicht erreichbar waren: die Menäen des Makarios, die Heiligenviten Bucharevs (Žitija vsěch svjatych, Moskau 1916), Lavrovs Paläographie (Paleografičeskoe obozrěnie kirillovskago pis'ma, Petrograd 1914), das als Vergleichsgrundlage zweifellos wichtige Werk von Anisimov-Muratov, Novgorodskaja ikona svjatago Feodora Stratilata, Moskau 1916.

Vorliegende Arbeit wurde als Dissertation von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen-Nürnberg im SS 1975 angenommen.

Herr Professor Dr. Joseph Schütz hatte sie angeregt und ihr Entstehen ständig durch Kritik und Rat gefördert. Für sein stetes Verständnis danke ich ihm aufrichtig.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch Herrn Dr. Michael Arndt für einige wertvolle Hinweise und Ratschläge.

Mein Dank gilt auch dem Stadtarchiv zu Nürnberg, das es mir ermöglichte, einige Primärwerke und Akten der Herren Rieter anzuschauen, und dem Verlag Otto Sagner für die Publikation dieser Untersuchung.

I N H A L T

Vorwort	VII
Inhalt	IX
Bibliographie	XIII
I. Kapitel: <u>Das Monument</u>	1
1. Die Geschichte des Monuments	2
2. Das Monument als Objekt der Forschung	7
II. Kapitel: <u>Theodor Stratilat</u>	13
1. Einordnung des Heiligen und seine Vita	13
2. Quellen	16
3. Theodor Stratilat, eine fingierte Person des 4. nachchristlichen Jhs.	20
4. Theodor Stratilat, eine Weiterbildung Theodor Tiros	22
5. Theodor Stratilats Kult in der Kirche, hauptsächlich der Ostkirche	25
III. Kapitel: <u>Die Ikone unter kunst- und kulturgeschichtlichem Aspekt</u>	28
A. <u>Allgemeines zur Entwicklung der Ikone</u>	28
1. Historischer Überblick	28
2. Die Ikone in ihrer religiös-künstlerischen Bedeutung	38
3. Allgemeines zu Heiligenviten auf Bildtafeln	42

B. <u>Die Ikone von Kalbensteinberg unter kunst- und kulturgeschichtlichem Aspekt - Interpretation und Einordnung</u>	47
1. Bildinterpretation	47
2. Bisherige Ergebnisse - ihre Unhaltbarkeit	56
 IV. Kapitel: <u>Der Text</u>	60
1. Die Schrift auf dem Hauptbilde	60
2. Der Text auf den Randbildern	62
 V. Kapitel: <u>Betrachtung des Ikonentextes unter literaturwissenschaftlichem Aspekt</u>	89
A. <u>Frage nach der Vorlage und das Reduktionsprinzip</u>	89
1. Zur Frage der Vorlage	89
2. Das Reduktionsprinzip	95
 B. <u>Die literarische Gattung der Heiligenvita und ihr Niederschlag auf IK</u>	98
1. Die Heiligenvita allgemein	98
2. Die Heiligenvita der Vorlage (Augaros)	100
3. Niederschlag des Originaltextes auf der Ikone	109
 C. <u>Der Stil</u>	123
1. Stil des Ikonentextes - deskriptive Analyse	123
2. Der Stil der Vorlage	129

3. Eliminierung verschiedener Stilmittel auf IK - eine systematische Restrin- gierung der Textvorlage zur Erhaltung der Primäraussage des Bildes	131
4. Die neue Funktion der Ikone	137
 VI. Kapitel: <u>Sprachuntersuchung</u>	 140
A. <u>Phonologie</u>	140
1. Konsonantismus	141
2. Vokalismus	144
3. Retrogressive Stimmassimilation	147
 B. <u>Morphologie</u>	 148
1. Das Substantiv	148
2. Das Adjektiv	153
3. Das Pronomen	156
4. Das Verbum	158
 C. <u>Lexik</u>	 166
 D. <u>Syntax</u>	 169
1. Satzverbindungen	169
2. Gebrauch der Partizipien	170
3. Wortstellung	171
4. Gebrauch der Kasus	172

VII. Kapitel: <u>Die Schrift</u>	176
1. Die Schrift auf dem Hauptfelde	176
2. Die Schrift auf den Seitenbildern	181
3. Vergleich mit anderen Ikonen	199
4. Anderweitige Einflüsse	202
5. Scriptura continua	204
VIII. Kapitel: <u>Text und Bild</u>	206
1. Nationalrussische Reminiszenzen auf den Randbildern	206
2. Topisches Gestalten in der Bild- darstellung	208
3. Auswahl in der Bilddarstellung nach Tugenden und Taten	212
4. Aufbau	217
IX. Kapitel: <u>Herstellungszeit und Frage nach der Lokalisation</u>	222
1. Wann wurde IK hergestellt?	222
2. Wo wurde IK hergestellt?	224
Zusammenfassung	229
Tabellen I - III d	231

B i b l i o g r a f i e

1. Texte:

AASS (lat.): Acta Sanctorum. Antwerpen-Paris, 1643 ff.

Anonymus (griech.): Menologii Anonymi Byzantini Saeculi
X quae supersunt ed. V.V. Latyšev. Ed. phototyp.
Praefatione instruxit Friedh. Winkelmann. Petropoli
1911/12. Unveränderter Neudruck Leipzig 1970.

Augaros (griech.): G. van Hooff, Analecta Bollandiana,
2 (1883), S. 359 - 367.

Codex Vaticanus 1245 (griech.): abgedruckt bei H. Delehayé,
Les légendes grecques des saints militaires, S. 168 - 182.

Codex Vaticanus 1993 (griech.): abgedruckt bei H. Delehayé,
Les légendes grecques des saints militaires, S. 151 - 167.

Dmitrij von Rostov (Dmitrij Tuptalo Rostovskij) (slav.):
Žitija svjatyh (na mėsjač Fevruarii) Kievo-peč.
Usp. Lavra 1880.

2. Sekundärliteratur:

Alipij = Ieromonach Alipij (Gamanovič): Grammatika
cerkovno-slavjanskago jazyka. Svjato-Troickij Monastyr',
Jordanville, N.-Y. USA 1964.

Alpatov = Alpatov M.V.: Altrussische Ikonenmalerei.
Dresden 1962.

Alpatov M.V. - Brunov N.: Die Geschichte der altruss.
Kunst. Augsburg 1932.

Arbusow L.: Colores rhetorici. Göttingen 1948.

Bartelmeß A.: Lebensbeschreibung des Hans Rieter von Korn-
burg (1522 - 1584) und seine beiden Kopial- und Stamm-
bücher, in: Nürnberger Mitteilungen 1969/56, S. 360 - 383.

Bayerischer Heimatschutz = Restaurierung der russischen Ikone
aus Kalbensteinberg, in: Bayerischer Heimatschutz, 26. Jg.,
1930, S. 135 - 138.

- Beck H.G.: Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, Handbuch der Altertumswissenschaft, 12. Abt., 2. Teil, 1. Bd., München MCMLIX.
- Benz E.: Geist und Leben der Ostkirche, Forum slavicum 30. München 1971.
- Benz E.: Russische Heiligenlegenden. Zürich 1953.
- Benz E.: Die Ostkirche im Lichte der protestantischen Geschichtsschreibung. München 1952.
- Bielfeldt H.H.: Altslawische Grammatik. Halle (Saale) 1961.
- Böhne W.: Legende, in: Lexicon f. Theologie und Kirche, Bd. 6, Sp. 876 - 878. Freiburg 1960.
- Borkovskij = Borkovskij V.I. - Kuznecov P.S.: Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka. Akademija Nauk SSSR. Moskau 1963.
- Born Lester K.: Ordinarius. Real-Encyclopädie, Bd. 18, Sp. 930. Stuttgart 1939.
- Bulgakov S.V./ Sergij V.: Nastol'naja kniga dlja svjaščennocerkovno-služitelej. Char'kov 1892.
- Bulič = Bulič S.K.: Cerkovnoslavjanskije élementy v sovremennom literaturnom i narodnom russkom jazyke. St. Petersburg 1893.
- Bundschuh J. Caspar: Geographisches Statistisch-Topographisches Lexikon v. Franken. Ulm 1799 - 1802.
- Čaev N.S. - Čerepnin L.V.: Russkaja paleografija. Moskau 1946.
- Černych = Černych P.J.: Historische Grammatik der russischen Sprache. Halle 1957.
- Čiževskij (Tschizewskij) D.: Das heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte I + II, rde. Hamburg 1959 und 1961.
- Čyževský D.: Zur Stilistik der altrussischen Literatur. Topik, in: Festschrift f. M. Vasmer, 1956, S. 105 - 112. Berlin 1956.
- Čiževskij D.: On the Question of Genres in Old Russian Literature, in: Harvard Slavic Studies, Vol. II, 1954, S. 105 - 116.
- Čiževskij D.: Abriß der altrussischen Literaturgeschichte. Forum slavicum 9. München 1968.
- Cocron F.: La langue russe dans la seconde moitié du XVII siècle (Morphologie). Paris 1962.

Čremošnik G.: Kratice Nomina sacra u ksl. spomenicima,
in: Slavia, Bd. IV, Prag 1925/26, S. 238 - 264 und
485 - 498.

Curtius E.: Europäische Literatur und lateinisches Mit-
telalter. Bern und München⁵ 1965.

Curtius E.: Beiträge zur Topik der mittellateinischen Li-
teratur. Corona Querne. Festgabe Karl Strecker zum
80. Geb. Leipzig 1941.

Dalton O.M.: East Christian Art. Oxford 1925.

Delehaye H.: Les passions des martyrs et les genres
littéraires. Bruxelles 1966.

Delehaye H.: Les légendes hagiographiques. Bruxelles 1955.

Delehaye H.: Les légendes grecques des saints militaires.
Paris 1909.

Dionysius: Hermēneia tēs Zōgraphikēs (Interpretatio
pictoriae artis, Darlegung der Malkunst). München
1960 (deutsch).

Döderlein = Döderlein J.A.: Slavonisch-russisches Heilig-
tum mitten in Teutschland; Das ist: Der große Heilige
und Märtyrer Pheodor Stratelat oder Theodorus Dux aus
einer / in der Hoch=Adel=Rieterischen Kirche zu Kalben-
steinberg, unweit Weißenburg am Norgau, aufbehaltenen,
mit Uhralten Gemälden und Alt=Russischen, oder Slavoni-
schen Beyschriften gezierten sehr alten Tafel nach un-
terschiedlichen Menäis und Martyrologiis beeder, so wohl
der Morgen= als Abendländischen Kirchen vorgestellt.
Nürnberg 1724.

Ėnciklopedičeskij slovar' (Hrsg. F.A. Brokgauz u. I.A. Efron).
S.-Petersburg 1890 - 1907.

Färber H. (Hrsg.): Griechische Grammatik. München 1954.

Feld H.: Der Kaiser Licinius. Diss. Saarbrücken 1960.

Felicetti-Liebenfels = Felicetti-Liebenfels W.: Geschichte
der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen darge-
stellt. Forschungen. Graz 1972.

Filaret (Gumilevskij D.): Obzor ruskoj duchovnoj literatury.
Char'kov 1859.

Filaret (Gumilevskij D.): Žitija svjatyč. 12 Bde. Sankt-
petersburg 1900.

Filov B.D.: Die altbulgarische Kunst. Bern 1919.

- Gerhard (Skrobucha) H.P.: Welt der Ikonen. Recklinghausen 1957.
- Grabar A.: Die mittelalterliche Kunst Osteuropas. Baden-Baden 1968.
- Grabar = Grabar I.: Istorija Russkago iskusstva. 6 Bde. Moskau 1911/1914; dt.: Geschichte der russischen Kunst. 5 Bde. 1957 - 1970.
- Gröber-Mader: Die Kunstdenkmäler von Bayern, Abtlg. Mittelfranken VI, Gunzenhausen. München 1937.
- Günter H.: Legenden - Studien. Köln 1906.
- Günter H.: Psychologie der Legende. Freiburg 1949.
- Hartwig (Pfarrer): Aufzeichnungen über die Rieter (handschriftlich). Aufbewahrt im Stadtarchiv Nürnberg (1734), ohne Signatur, erhältlich unter dem Stichwort "Rieter".
- Ivanka-Tyciak-Wiertz (Hrsg.): Handbuch der Ostkirchenkunde. Düsseldorf 1971.
- Jagić V. (Hrsg.): Carminum christianorum versio palaeoslovenico-rossica. Menaea Septembris, Octobris, Novembris. Ad fidem vetustissimorum codicum edidit V. Jagić. Accedunt sex specimina scripturae. Petropoli 1886.
- Jöcher C.G.: Allgemeines Gelehrten-Lexicon. Leipzig 1750, Neudruck Hildesheim 1961.
- Karskij = Karskij E.F.: Slavjanokyrillovskaja paleografija. Leningrad 1928.
- Kiparsky I = Kiparsky V.: Russische historische Grammatik I. Slavica. Heidelberg 1953.
- Kiparsky II = Kiparsky V.: Russische historische Grammatik II. Slavica. Heidelberg 1967.
- Kondakov N.P.: Icons. Neuausgabe der Farbtafeln. London 1959.
- Kondakov = Kondakov N.P.: L'icone russe. Prag 1928 - 1933 (russ.; Titel, Inhaltsverzeichnis und Resümee auch in frz. Sprache).
- Kornilowitsch = Kornilowitsch K.: Kunst in Rußland. München, Genf, Paris 1969.
- Kueppers = Kueppers L.: Ikone, Kultbild der Ostkirche. Essen 1964.
- Kukles-Tichomirova = Kukles A.S. - Tichomirova K.G.: Muzej-zapovednik imeni Andreja Rubleva, in: Vagner-Kukles-Tichomirova: Spaso-Andronikov Monastyr'. Moskau 1972.

- Lausberg H.: Elemente der literarischen Rhetorik. München 1949.
- Lazarev V.N.: Moskovskaja škola ikonopisi. Moskau 1971.
- Lazarev V.N.: Novgorodskaja ikonopis'. Moskau 1969.
- Leskien = Leskien A.: Handbuch der altbulgarischen Sprache. Heidelberg⁹ 1969.
- Lucius E.: Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche, Hrsg. G. Anrich. Tübingen 1904.
- Mal'cev A. (Alexios v. Maltzew): Menologium der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes. Berlin 1900 (russ. und dt.).
- Martinov Ioannes: Annus ecclesiasticus Graeco-slavicus (lateinisch). Bruxelles 1963 (Société de Bollandistes). Wiederdruck der Ausgabe von 1863.
- Mēnaion. 12 Bde. Athen 1960/61 (griech.).
- Miklosich = Miklosich F.: Lexicon palaeoslavonico-graeco-latinum emendatum auctum, Vindobonae 1862 - 1865.
- Miklosich F.: Vergleichende Grammatik der slavischen Sprachen. Syntax, Bd. IV. Wien 1883.
- Mineja mēsjačnaja. Kievo-Pečersk. Usp. Lavra 1863.
- Mineja mēsjačnaja. Dasselbe im Neudruck, besorgt von JUH = Jurij Harastej (Rom) ohne Jahr.
- Mineja mēsjačnaja. Moskau 1790.
- Mirčev Kiril: Istoričeska gramatika na bulgarskija ezik. Sofija 1958.
- Mladenov St.: Geschichte der bulgarischen Sprache. Leipzig 1929.
- Muratov = Muratov P.P.: Les Icones Russes. Paris 1927.
- Neue Deutsche Biographie. Berlin 1959.
- Onasch K.: Ikonen. Gütersloh 1961.
- Onasch K.: Die Ikonenmalerei. Grundzüge. Leipzig 1968.
- Onasch K.: Geist und Geschichte der russischen Ostkirche. Berlin 1947.
- Ouspensky-Lossky = Ouspensky L. - Lossky W.: Der Sinn der Ikonen. Bern-Olten 1952.

Passow Fr.: Handwörterbuch der griechischen Sprache.
Leipzig⁵ 1852.

Pavlovskij: Russko-nemeckij slovar'. Leipzig³ 1960.

Petković = Petković S.: Rečnik crkvenoslovenskoga jezika.
Sremski Karlovci 1935.

Petsch R.: Wesen und Formen der Erzählkunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe 20. Halle 1934.

Petsch R.: Die Lehre von den "Einfachen Formen", 2. Die Legende, in: Deutsche Vierteljahresschrift 10, 1932, S. 346 - 357.

Podobedova O.I.: Licevaja rukopis' XVII. stoletija "Povest' o Petre i Fevronii", in: Trudy otdela drevne-russkoj literatury, XIII, S. 393 - 406.

Putz G.: Kalbensteinberg und seine Kirche. Nürnberg 1914.

Radojčić S.: Geschichte der serbischen Kunst, Grundriß.
Berlin 1969.

Reau L.: Iconographie de l'art chrétien. Paris 1959.

Reclams Kunstführer. Abt. Bayern. Stuttgart 1965.

Rice D.T.: Icons. London 1959.

Rieterbuch (handgeschrieben) 1590. Aufbewahrt im Stadtarchiv Nürnberg (Wohltätigkeitsstiftung, ältere Spezialregistra-
tur R XIII r 51,1 u. 2).

Röhricht-Meisner: Rieter-Reisebuch. Tübingen 1884.

Rosenfeld H.: Legende (Sammlung Metzler, Realienbücher für Germanisten 9). Stuttgart 1961.

Rosenfeld H.: Die Legende als literarische Gattung, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 33 (1952), S. 70 - 74.

Rovinskij = Rovinskij D.: Obozrënie ikonopisanija v Rossii do konca XVII vëka. St. Petersburg 1903.

Šachmatov = Šachmatov A. - Shevelov G.Y.: Die kirchenslavischen Elemente in der modernen russischen Literatursprache. Studienbücher. Wiesbaden 1960.

Sadnik-Aitzetmüller = Sadnik L. und Aitzetmüller R.: Handwörterbuch zu den Altkirchenslavischen Texten. Heidelberg 1955.

Sales Doyé F. von: Heilige und Selige der römisch-katholischen Kirche. Leipzig 1936.

- Ščepkin V.N. (Stschepkin): Cyrillische Ligaturschrift, in:
Archiv für slavische Philologie, 25, 1903, S. 109 - 129.
- Ščepkin V.N.: Učebnik russoj paleografii. Moskau 1920.
- Schreiber H.: Vorschickungen und Familienfideikommiß.
Diss. Erlangen-Nürnberg 1967.
- Schütz J.: Das handschriftliche Missale illyricum cyrillicum
Lipsiense. Wiesbaden 1963.
- Schweinfurth = Schweinfurth Ph.: Geschichte der russischen
Malerei im Mittelalter. Haag 1930.
- Seliščev A.: Sokan'e i šokan'e v slavjanskich jazykach,
in: Slavia X, 1931, S. 718 - 741.
- Skrobucha H.: Die Botschaft der Ikonen. Ettal 1961.
- Skrobucha H.: Von Geist und Gestalt der Ikonen, Icono-
graphia. Recklinghausen 1961.
- SLAKN = Slovar' cerkovno-slavjanskago i russkago jazyka
sostavlennyj vtorym otdeleniem imperatorskoj Akademii
Nauk. Sanktpetersburg 1847.
- Sobolevskij = Sobolevskij A.I.: Lekcii po istorii russkago
jazyka. Moskau⁴ 1907. Neudruck 'S-Gravenhage 1962.
- Sreznevskij = Sreznevskij I.I.: Materialy dlja slovarja
drevnerusskago jazyka. Sanktpetersburg 1893 - 1903.
- Stählin K.: Geschichte Rußlands von den Anfängen bis zur
Gegenwart. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1923 - 1939.
- Stählin K. (Hrsg.): Die Korrespondenz Iwans des Schreck-
lichen mit dem Fürsten Kurbskij. Quellen. Leipzig 1921.
- Stadtler J. (Hrsg.): Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde.
Augsburg 1882.
- Stark Th.: Heimatbuch der Gemeinden des Landkreises
Gunzenhausen. Gunzenhausen 1939.
- Stroganovikonenmalerhandbuch = Stroganow-Ikonenmalerhand-
buch (Stroganovskij ikonopisnyj licevoj podlinnik
konca XVI i načala XVII stolětija). Moskau 1869.
Slavisches Institut München 1965.
- Strunk G.: Kunst und Glaube in der lat. Heiligenlegende.
Kiel 1965.
- Sudhoff S.: Die Legende, ein Versuch zu ihrer Bestimmung,
in: Studium Generale 11 (1958), S. 321 - 328.

UdSSR = Frühe russische Ikonen, Unesco-Sammlung der Weltkunst, hrsg. Grabar-Lazarev. Paris 1958.

Unbegaun = Unbegaun B.: La langue russe au XVI^e siècle (1500 - 1550). Paris 1935.

Ušakov (Hrsg.) = Tolkovyj slovar' russkogo jazyka. 4 Bde. Moskau 1935.

Uspenskij B.A.: Drevnerusskie kondakari kak fonetičeskij istočnik, in: VII meždunarodnij sjezd slavistov, Varšava, avgust 1973 g. Doklady sovetskoj delegacii. Moskau 1973.

Vasmer = Vasmer M.: Russisches etymologisches Wörterbuch, 3 Bde. Heidelberg 1953 - 1955.

Volk O.: Theodorus v. Euchaita, in: Lexicon f. Theologie und Kirche, Bd. 10, Sp. 39 f., Freiburg 1965.

Vondrák Wenzel: Vergleichende slavische Grammatik, II. Bd. Formenlehre und Syntax. Göttingen 1928.

Wild D.: Ikonen. Orbis pictus Bd. I. Bern 1970.

Wilpert G. von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart⁵ 1969.

Wulff O. - Alpatoff M.: Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Dresden 1925.

Zöpfl L.: Das Heiligenleben im 10. Jh. Leipzig und Berlin 1908.

Man beachte folgende Abkürzungen und Symbole:

< > : Ergänzungen, die durch Kombination und Vergleich mit anderen Texten erschlossen sind, werden zwischen Spitzklammern geschrieben.

IK : die Ikone zu Kalbensteinberg

IK 2,3 : Die nach der Abbreviatur beigegebenen und durch Komma getrennten Zahlen bedeuten Zählung des Randbildes und der Zeile.

I. Kapitel:

Das Monument

Kalbensteinberg ist ein Dorf im Landkreis Gunzenhausen/Bayern. Da es fernab einer großen Verkehrsstraße inmitten eines dünnbesiedelten Gebietes liegt, scheint das Weltgeschehen an ihm gleichsam vorbeizugehen, so daß der Ort verträumt die Stille und den Frieden der Abgeschiedenheit genießt. In seiner Mitte steht eine Kirche, die auf ein stattliches Alter zurückblickt. Sie ist die Zierde des Ortes und der Stolz der Pfarrei, denn sie gilt schon seit vielen Jahrhunderten in ihrer langen Geschichte als der Ort, an dem erlesene Kostbarkeiten auf dem Gebiete der Kunst und Kultur mit Eifer gesammelt und in Ehrfurcht gepflegt werden. Die Kirche wird neben ihrer Bestimmung als Ort der Andacht und des Gebetes vom Kunsthistoriker besucht und vom Kenner geschätzt; in ihr versammeln sich die Gläubigen zum Gebet, bestaunen die Liebhaber die Altertümer und untersuchen Wissenschaftler die Monumente.

Eines dieser Monumente von beispiellosem Wert stellt eine russische Ikone dar, auf der in Wort und Bild Leben und Leiden, Taten und Tod des Großmartyrers Theodor Stratilat festgehalten sind. Sie ist fest an die Kirchenwand geschmiedet und von einem schrankähnlichen Türchen verschlossen und wird dem Interessenten nur auf besonderen Wunsch gezeigt. Heute noch, fast 400 Jahre nach ihrer Herstellung, ist der Betrachter ganz hingerissen von der Farbenpracht der Bilder, die vor allem bei starkem Einfall des Sonnenlichtes in fast überirdischem Glanze erstrahlt.

1. Die Geschichte des Monuments

Über die Frage, wann diese Ikone zu uns nach Deutschland gelangt ist, sind zahlreiche Vermutungen geäußert worden¹, deren endgültige Bewahrheitung aber mit höchster Wahrscheinlichkeit nie ermittelt werden kann, da das Quellenmaterial darüber keine Auskunft erteilt. Es ist am wahrscheinlichsten anzunehmen, daß sie auf Bestellung für den Westen, für einen Herrscher aus Polen oder Ungarn, hergestellt war und über Tausch, Handel, Raub in Kriegen durch einen der damaligen Inhaber der Dorfkirche ihren Weg dorthin fand. Das Rittergeschlecht der Rieter besaß damals den Ort mit dem umliegenden Land, als er durch die Heirat des Hans Rieter mit der Tochter des Andreas Wernitzer, wohl im Jahre 1437, an das Geschlecht der Rieter übergegangen war². Ab dieser Zeit ist die Geschichte des Ortes aufs engste mit der Geschichte der Inhaber verknüpft. Ein namhafter Vertreter dieser Familie erwarb den östlichen Kultgegenstand auf uns ungeklärte Weise und ließ ihn in der Dorfkirche aufhängen. Da dieses Geschlecht viele Krieger hervorbrachte, die in ganz Mittel-, West- und Südeuropa ihren Sold verdienten, zumeist als Doppelsöldner³, ist eine Motivation

1 Döderlein, S. 17 ff.; Putz, Kalbensteinberg und seine Kirche, S. 79; Bayer. Heimatschutz, 26. Jahrgang, 1930, S. 135; Kunstdenkmäler Bayerns, Mittelfranken VI, Gunzenhausen, S. 193

2 Putz, Kalbensteinberg und seine Kirche, S. 93

3 A. Bartelmeß, Lebensbeschreibung des Hans Rieter von Kornburg 1522 - 1584, in: Nürnberger Mitteilungen 1969/56, S. 360 - 383

zum Erwerb der Ikone, die einen Kriegerheiligen verherrlichte, leicht zu finden.¹

¹ Zweifellos ist die Frage, wie das Monument nach Kalbensteinberg gelangte, problematisch, und die Schwierigkeiten einer präzisen Antwort werden noch erschwert durch zwei Umstände: a) daß die Gens äußerst kinderreich war. Eine dreimalige Verheiratung wie im Falle Hans Rieters Senior oder Anton Rieters, zehn Kinder von einer Gemahlin wie im Falle Hans Rieters (geb. 1522) stellen keine Besonderheit dar. Die Familie war folglich weit verzweigt über ihren gesamten Besitz von Franken bis Schwaben in die Pocksberger (auch Boxberger), die Kornburger und die Kalbensteinberger Linie. b) Keine Notiz über die erfahrungswerte Frage der Überbringung der Ikone ist in ihren der Nachwelt erhaltenen urkundlichen Materialien zu finden. Den Großteil des schriftlichen Nachlasses stellen Rechtsschlichtungen, Ämterübertragungen, Gütereinnahmen und Vermögensaufstellungen dar. Nur ein geringer Teil des Primärmaterials ist bearbeitet und liegt in faßlichen Genealogien oder kleineren Abhandlungen vor. Es kann im Stadtarchiv zu Nürnberg benützt werden, nachdem es nach dem Aussterben des Geschlechtes 1753 als Erbe an das Heilig-Geist-Spital in Nürnberg vermacht war und dadurch Anfang dieses Jhs. an die Stadt Nürnberg gefallen ist. Eines der wenigen schriftlichen Denkmäler, die Einblick in das Privatleben der Rieter gestatten, ist das kostbare sog. Rieterbuch (handgeschrieben, 1590), das in Bildern den Werdegang des Hans v. Rieter erzählt, ferner das sog. Rieter-Reisebuch (R. Röhrich und H. Meisner, Tübingen 1884), das aber die Zeit vor 1550 behandelt. Beide erwähnen IK nicht. Da vorliegende Arbeit der Frage, wer IK nach Kalbensteinberg überbrachte, gegenüber anderen im Zusammenhang mit der Ikone stehenden Fragen nur zweitrangigen Wert einräumt, sei zur Vollständigkeit nur das Wenige erwähnt:

Erleichtert wird das Suchen nach einem Überbringer durch folgende Eingrenzung:

- a) Durch das Aussterben zweier Linien, der Kornburger 1502 und der Pocksberger 1588, wird die Anzahl der männlichen Träger des Namens Rieter bedeutend reduziert (Putz, Kalbensteinberg und seine Kirche, S. 94/95).
- b) Sehr viele Rieter waren Krieger. Auf ihren teils weiten Reisen kamen sie nach Italien, Zypern, ferner ins Hl. Land (Putz, aaO.). Wenn man einen Rieter ausfindig machen will, der IK an seinen heutigen Platz überbracht haben könnte, so müßte man auf einen verfallen, der eine außergewöhnliche Reise unternommen hätte.

(Fortsetzung der Fußnote auf S. 4)

Die Ikone muß wenig nach 1613 in der Dorfkirche ihren Platz gefunden haben. Auf diese nur ungefähre Zeitangabe kann man das Aufhängen des Bildwerkes in dem Gotteshaus einengen. Denn unter den in der Inventarisierung bis einschließlich 1613 verzeichneten Gegenständen und Gütern wird es nicht genannt.¹ Da das Rittergeschlecht der Rieter seine Inventarisierung immer genau vornahm, darf dieses Datum als die untere Grenze gelten. Die obere Grenze kann man aus den Angaben, die Döderlein der Nachwelt überlieferte, folgern. Man erfährt nämlich, daß man 50 Jahre vor Beginn seiner Forschungen "sich vergeblich bemühet (hat), hinter die

(Fortsetzung der Fußnote 1 von S. 3)

c) Es herrschte bei dem Geschlecht nicht die Erbfolge der Primogenitur, sondern gemäß der Rechtsordnung der sog. Vorschickung, die vom 15. Jh. bis 1806 in Nürnberg galt, verfügte der jeweils Sippenälteste über Verwaltung und Nutzungsberechtigung der Familiengüter. Man wollte durch die Ordnung, bei der der jeweils Sippenälteste auch Majorats- oder Senjoratsherr genannt wurde, die Güter einer bescheidenen Ritterfamilie vor dem Zersplittern bewahren (H. Schreiber, Vorschickungen und Familienfideikomiß, Diss. Erlangen, 1967; mit Beispiel Hans Rieters). Obwohl somit viele Rieter Majoratsherren waren (aufgezählt bei Putz, Kalbensteinberg..., S.94 ff.), kommen für die Zeit 1550 - 1650, von Hans Rieter abgesehen (1522 - 1584), über dessen Leben man genau Bescheid weiß (A. Bartelmeß, Lebensbeschreibung des Hans Rieter von Kornburg, S. 360 - 383), nur fünf Träger des Namens Rieter in Betracht, also eine überschaubare Anzahl. Gerade die Majoratsherren fühlten sich eng an die Kirche zu Kalbensteinberg gebunden. Zieht man die gestifteten Weihgeräte und die in der Kirche installierten Ausstattungsgegenstände in Betracht, dann erkennt man nämlich, daß sie, von vorrieterschen Besitzern und einer sehr späten Spende abgesehen, nur von Majoratsherren stammen, soweit man nachprüfen kann: Glasfenster, Gruft, Särge... (Putz, Kalbensteinberg..., S. 51 - 72). Zieht man außerdem die Aufzeichnungen des Pfarrers Johann Wolfgang Hartwig von Kalbensteinberg heran, der Nachforschungen über seine Dienstherren anstellte und sie handschriftlich überlieferte (i.J. 1734), dann erhält Philipp Rieter (1566 - 1635) die größte Wahrscheinlichkeit, IK an seinen Ort überbracht zu haben. Man erfährt nämlich, daß er neben langer kriegerischer Tätigkeit in Ungarn als einziger in Polen kämpfte.

1 Stadtarchiv Nürnberg; Gröber-Mader, Die Kunstdenkmäler Bayerns, Abt. Mfr., Bd. VI, Gunzenhausen, S. 189

wahre Beschaffenheit der Sache zu kommen und eine gründliche Interpretation zu erreichen"¹. Rechnet man noch etliche Jahre hinzu, bis das Kunstwerk das Interesse der Gelehrten und Forscher auf sich lenkte, dann darf man den Anfang des 17. Jhs. als Zeitpunkt errechnen, seit IK ein sakraler Bestandteil der Kalbensteinberger Kirche ist und neben anderen Werken, wie der Gruft, der Mumien, Bilderbibel, Wappen und Totenschilder, als ein Unikum bestaunt wurde².

Damals, als die Ikone die Gelehrten auf sich aufmerksam gemacht hatte, wußte man nicht, in welches Schriftsystem die Buchstaben einzugliedern sind, welchem Kulturkreise überhaupt das Denkmal zuzuordnen ist. Man vermutete, daß es als ein Erzeugnis des slavischen Kulturkreises angesehen werden müsse, für so unwahrscheinlich man dies auch hielt; allerdings konnte man keinerlei Buchstaben entziffern, man kapitulierte schon beim Lesen der in großen Lettern geschriebenen Zierschrift³. Da man mit der Voraussetzung an das Monument trat, daß das Geschehen der Randbilder in russischer Sprache kommentiert ist, waren die Schwierigkeiten nicht zu beheben. Es war Döderleins Erkenntnis, nachdem er das Bildwerk zu sich nach Hause genommen hatte, in langer Forschung herausgefunden zu haben, daß der Text der Bildtafeln nur in der "slavo-russischen" Sprache - so bezeichnete man das Kirchenslavische - abgefaßt ist⁴. Döderlein edierte 1724 sein Buch, das heute noch nach 250 Jahren zur Erforschung des Objektes mit herangezogen wird.

1 Döderlein, S. 8

2 Putz, Kalbensteinberg und seine Kirche, S. 44 - 71

3 Döderlein, S. 11. Selbst ein Russe versagte bei dem Versuch, das Wort *strastoterepct* zu lesen. Die Voraussetzung zum Lesen der Zierschrift konnte vom Durchschnittrussen nicht erfüllt werden.

4 Döderlein, S. 13

Lange Zeit konnte man Döderleins Ergebnisse weder prüfen, noch billigen oder ablehnen. Denn damals wurde bei uns die Slavistik kaum betrieben. Die später aufkeimende Wissenschaft hatte genügend Gegenstände der wissenschaftlichen Beschäftigung, so daß Döderleins Ergebnisse ohne Nachhall blieben. Das Monument hing weiterhin an der Wand der Dorfkirche, war als Rarität bestaunt oder völlig übersehen.

In der Zeit der Napoleonischen Kriege, als auch Russen in Deutschland gegen den französischen Herrscher kämpften, war das Monument Gegenstand ihrer Verehrung: sie knieten davor nieder und verrichteten fußfällig ihre Gebete¹.

Aus einer Notiz des Bayerischen Heimatschutzes kann man entnehmen, daß die Ikone gegen Ende des letzten Jahrhunderts renoviert wurde: "Wahrscheinlich wurde eine Ölvergoldung vorgenommen und einige kleinere Korrekturen."² Doch hielt diese Renovierung nicht lange. Eine vollständige Renovierung fand 1929 statt: das Holz der Ikone wurde haltbarer gemacht, einige Korrekturen nahm man vor, um Risse oder Biegungen zu vermeiden, die beim Arbeiten des Holzes durch Ausdehnen oder Schwinden entstehen. Auch wurden kleinere andere Verbesserungen erzielt und vor allem die Klarheit der Schrift hervorgehoben.

In diese Zeit fällt auch die systematische Erfassung der bayerischen Kunstschatze in der Reihe "Die Kunstdenkmäler Bayerns". IK wurde einer neuen Untersuchung unter kunstgeschichtlichem Aspekten unterzogen, verschiedene Ablichtungen vorgenommen und Photoplatten hergestellt, die jetzt in Archiven lagern.

1 Putz, Kalbensteinberg ..., S. 79

2 Bayerischer Heimatschutz, 26. Jg., 1930, S. 138

2. Das Monument als Objekt der Forschung

Der erste, der sich vor ca. 250 Jahren der Erforschung der Ikone hingab, war Johann Alexander Döderlein (1675 - 1745). Der Polyhistor, der Rektor des Lyceums zu Weißenburg war, entstammte einem Geschlechte, das viele Historiker und Theologen hervorbrachte¹.

Er unterzog als erster das Monument einer eingehenden Untersuchung und konnte sogar, was in der damaligen Zeit am erstaunlichsten war, den russisch-kirchenslavischen Text der Bildtafel in lateinischer Umschrift festhalten, allerdings mit zahlreichen Unzulänglichkeiten. Durch Auszüge aus Menologien und durch Forschen in historischen Quellen ergänzte er und bereicherte er das Wissen über die auf IK dargestellten Personen und Sachverhalte. Sein Interesse galt vor allem der historischen Untersuchung, so daß er in reichem Maße Fakten und Notizen aus diesem Wissensgebiete zusammentrug; aber auch theologisches Interesse bekundete er - er flicht in seinen Text sogar hebräische Zitate ein -, dadurch daß er mehrere Abschnitte mit theologischen Ermahnungen beendete. Er trug theologische und historische Literatur zusammen, um den für die damalige Zeit äußerst fremden Gegenstand erforschen zu können, er zog Hilfsmittel aus dem Bereiche der Slavistik heran, wodurch er sich eine Möglichkeit schuf, eine Transliteration in seinem Buche abzdrukken. Trotzdem war das Forschen für ihn in erster Linie "Freude an einer erbaulichen Rarität, an der der Gelehrte gleichzeitig Gelegenheit hatte, seine Gelehrsamkeit zu zeigen"², "wobei ihn jedoch die künst-

1 Neue Deutsche Biographie, 4. Bd., S. 14. Über das Leben des Gelehrten informiert C.G. Jöcher, Allgemeines Gelehrten-Lexicon, 2. Bd., Sp. 163, Leipzig 1750, Neudruck Hildesheim 1961

2 E. Benz, Die Ostkirche im Lichte der protestantischen Geschichtsschreibung, S. 113

lerisch-ikonographische Seite weniger interessierte als die historische"¹. Er blieb in der bloßen Bildbetrachtung stecken und deutete einzelne Bilder rein auf ihren moralischen Wert hin². Dennoch nimmt Döderleins Buch in der Geschichte der Erforschung der Ostkirche in Deutschland einen bedeutenden Platz ein.

Sein Verdienst für die Untersuchung der Ikone von Kalbensteinberg ist darin begründet, daß er als erster die Fragestellung, die bis heute immer in Verbindung mit dem Monument gestellt wird, aufwarf:

a) Wann wurde die Ikone hergestellt?

b) Wo wurde die Ikone hergestellt?

Er gelangte zu Ergebnissen, die vom heutigen Forschungsstand aus als Phantastereien bezeichnet werden dürfen³. Damals gab es in Westeuropa zur exakten Beantwortung der gestellten Fragen keine Sekundärliteratur, so daß man keine überzeugende Klärung erwarten konnte. Die von Döderlein erbrachten Thesen verraten gründliche Kenntnis der Geschichte und erstaunliche Belesenheit, sind aber samt und sonders zu verwerfen, da die heute als grundlegend geltenden und als absolut gesicherten Ergebnisse auf dem Gebie-

1 E. Benz, Die Ostkirche im Lichte der protestantischen Geschichtsschreibung, S. 115

2 Die Besiegung des Drachens hat rein symbolischen Wert. Der Mensch soll die Laster (= Wollust) so gründlich besiegen, wie Theodor dem Drachen den Garaus machte (S. 63).

3 Zwei Thesen über die Überbringung der Ikone unterbreitet Döderlein: a) "... und, da die alten Slaven, nicht nur in Polen ... sondern so gar auch in der Laußnitz ... etc. ja ferner weit bey ihren Streiffereyen durch Thüringen biß in Franken sich extendiret, es (IK) auch ein Überbleibsel von denselben seyn könnte" (S. 15), b) "so dörrfte jemand auch auf die Gedanken verfallen, daß ... auch, da Igor, Sec. IX, seine siegreichen Waffen biß an Nicomedien und Heraclea erstreckt ... unser Monumentum unter andern Beuthen von dar in die Russische Lande gebracht worden." (S. 14) Beide Thesen bleiben reine Vermutungen, da a) die Slaven nicht so früh Ikonen malten, b) IK ein byzantinisches Werk sein müßte, was aber absurd ist anzunehmen.

te der Ikonenmalerei und der Slavistik damals unbekannt waren und ihr Fehlen abstruse Kombinationen hervorrufen mußte.

Obwohl Döderleins Thesen über Herkunftsort und Zeit der Herstellung nicht anzweifelbar waren und man ihm keinen Fehler nachweisen konnte, riefen sie dennoch Skepsis in der Wissenschaft hervor. Man scheint ihnen keinen Glauben geschenkt zu haben, denn noch 1801 druckt das Geographische Statistisch-Topographische Lexikon von Franken: "Wie es (das Monument) hierher (nach Kalbensteinberg) gekommen ist, weiß man nicht"¹.

Um 1900 erweckte die alte Dorfkirche von Kalbensteinberg das Interesse des seit 1910 dort wirkenden Pfarrers Gottfried Putz². In seinem Werke³ verfolgt er die Geschichte des Ortes von den Anfängen bis zu seiner Zeit, bespricht und beschreibt die einzelnen in der Kirche aufgestellten Weihgeschenke und streift um der Vollständigkeit willen auch die Theodorusikone.

So gründlich auch die übrigen Kultgegenstände besprochen und erläutert sind, so ernst sich der Autor auch bemühte, selbst durch Forschen in Archiven und durch Heranziehen ältester Quellen die Geschichte des Ortes und ihrer Besitzer aufzuhellen, man merkt jedoch dem Bearbeiter zu geringes Interesse und unzureichende Sachkenntnis an, wenn er über die russische Ikone schreibt. Gerade hier unterlaufen ihm Irrtümer:

- a) Er behauptet, 309 n.Chr. soll der Heilige sein Martyrium erlitten haben (vgl. dazu das folgende Kapitel)⁴.

1 Bundschuh, Geographisches Statistisch-Topographisches Lexikon v. Franken, III, S. 49

2 Putz, Kalbensteinberg und seine Kirche, S. 111, Nr. 33 im Register der Pfarrer von Kalbensteinberg: 1876 als Pfarrerssohn in Weidenbach bei Triesdorf geboren, studierte er in Ansbach, Erlangen und Leipzig und übte den Dienst des Seelsorgers seit 1899 aus.

3 Putz, Kalbensteinberg und seine Kirche, S. 76 - 79

4 Putz, S. 77

- b) Die Sprache, mit der durch den Text das Geschehen der Bilder kommentiert ist, soll das Slavonicorussische sein, vermerkt er getreu nach Döderlein; zur Zeit als Putz forschte, gebrauchte man längst den modernen Namen¹.
- c) Der Text, der das Geschehen kommentiert, soll unter jedem Bilde stehen².

Putz³ stützt sich bei seiner Besprechung der russischen Ikone hauptsächlich auf das Buch Döderleins, der seitdem eine Autorität wurde, denn noch nachher greifen Th. Stark und Gröber-Mader in den "Kunstdenkmälern Bayerns" auf ihn zurück.

Gegen Ende der 20er Jahre dieses Jahrhunderts, wohl ange-regt durch die Forschungsarbeit des Theologen Putz, ging man daran, eine Revision der Ergebnisse vorzunehmen, die Döderlein in Bezug auf Herstellungsort und -zeit gegeben hatte. Besonders die Forscher des Bayerischen Heimatschutzes⁴ wenden sich der Lösung der Probleme zu und gelangen zu dem Ergebnis, IK sei Anfang des 16. Jhs. in Novgorod hergestellt, von einem der Herren Rieter sei sie in die Dorfkirche gelangt⁵.

Wie man im folgenden feststellen kann, befriedigen die ersten beiden Aussagen keinesfalls, die dritte ist ohne jegliche Beweisführung vermerkt⁶.

Damit scheinen alle Probleme, die mit IK im Zusammenhang stehen, eine endgültige Lösung gefunden zu haben, die Er-

1 Putz, S. 78

2 *ibid.*

3 *ibid.*

4 Bayerischer Heimatschutz, 26. Jahrgang, 1930, S. 135 - 138
5 Man vergleiche dazu die Besprechung am Ende des 3. Kapitels vorliegender Arbeit.

6 Mit der Formulierung "Die Vermutung jedoch, daß es (das Monument) schon vor 1650 hierher (nach Kalbensteinberg) gekommen ist, hat große Wahrscheinlichkeit für sich" (S. 135) ist der weiteren Forschung nicht geholfen.

gebnisse des Bayerischen Heimatschutzes wurden gutgeheißen, denn wenig später stützen sich Gröber-Mader¹ in den "Kunstdenkmälern Bayerns" auf den Heimatschutz und übernehmen die dort verzeichnete Meinung. Über die Frage, wer die Ikone nach Kalbensteinberg brachte, wird, allerdings ohne Begründung, aus der Fülle der Möglichkeiten Philipp Rieter als die wahrscheinlichste Person genannt, sonst aber greifen die Forscher speziell bei Erklärung der Ikone auch auf Putz und Döderlein zurück.

Als letzter Ausläufer der Thesen des Bayerischen Heimatschutzes kann Reclam angesehen werden. In einer Ausgabe des Jahres 1965 wird abgedruckt, das Kunstwerk stamme aus Novgorod, sei im 16. Jh. hergestellt. Die vordem nur vermutete Überbringung durch einen Rieter ist schon Gewißheit geworden: "Jedenfalls von einem der Rieter überbracht"².

Was sich im Heimatbuch des Landkreises Gunzenhausen über IK findet, ist nur Wiedergabe der vorgetragenen Meinungen³.

Überblickt man das hier gebotene Material, in dem IK als Objekt der Forschung gewürdigt ist, dann kann man mühelos feststellen, daß sie in ihrer Bedeutung nie voll gewürdigt war, zwar immer als Unikum bestaunt war, aber die Beachtung, die sie als ausgezeichnetes Kunstwerk erlangen müßte, konnte sie nie finden. Nur eigentlich zweimal kann man von ernstesten Forscherabsichten sprechen: Döderlein versuchte den Schleier des Geheimnisvollen zu lüften, aber die damaligen Kenntnisse widersetzten sich diesem Vorhaben. Die Forscher des Bayerischen Heimatschutzes versuchten nur von der Kunstgeschichte aus, das Objekt in den Griff zu bekommen; jedoch auch sie erfassen die Komplexität der Ikone nicht. Alle anderen Notizen über das Kunstwerk sind mehr zufälliger Art, Gottfr. Putz, Gröber-Mader in den Kunstdenkmälern

1 Gröber-Mader, Die Kunstdenkmäler Bayerns, Mfr. VI, Gunzenhausen, S. 198 ff.

2 Reclams Kunstführer, Bayern, S. 389 f., s.v. Kalbensteinberg

3 Th. Stark, Heimatbuch der Gemeinden des Landkreises Gunzenhausen, S. 232 ff.

Bayerns und Th. Stark erwähnen die Ikone nur um der Vollständigkeit willen; sie verfolgen andere Absichten, nur weil IK neben anderem ein Bestandteil der Dorfkirche ist, wird sie auch erwähnt.

Im Gegensatz zu anderen Disziplinen ist die russische Ikonographie hierzulande jüngerer Datums: "in den letzten Jahrzehnten"¹ wurde bei uns die Ikone erforscht. Inzwischen sind viele Publikationen über Bildtafeln ediert, denn die Bildtafeln erwecken immer mehr das Interesse der Forschung: "Die russische Ikone zählt zu den bemerkenswertesten künstlerischen Entdeckungen des 20. Jhs."².

Da seit den kunsthistorischen Untersuchungen durch Gottfr. Putz und den Bayerischen Heimatschutz, d.h. von ca. 1930 an, reiches und wissenschaftlich fundiertes Material über die Ikonenmalerei publiziert ist, und da die bisherigen Ergebnisse über IK in Frage zu stellen sind, wird das Monument hier mit den wissenschaftlichen Methoden unserer Zeit erneut betrachtet. Es wird das Ziel sein, auf der Basis der neuesten Erkenntnisse eine kunst- und kulturgeschichtliche Einordnung und Wertung vorzunehmen.

-
- 1 E. Benz, Geist und Leben der Ostkirche, Forum 30, S. 5
 - 2 UdSSR, S. 20; ähnlich H. Skrobucha, Die Botschaft der Ikonen, S. 5: "... erst unser Jahrhundert hat die Ikone wieder entdeckt".

II. Kapitel:

Theodor Stratilat

1. Einordnung des Heiligen und seine Vita

Der hl. Theodor Stratilat (gr. Stratēlatēs), dessen Taten auf der Ikone verherrlicht werden, ist neben dem hl. Georg, dem hl. Demetrius und dem hl. Theodor Tiro (gr. Tērōn) einer der Soldatenheiligen¹.

Der gemeinhin als volkstümlich geltende Heilige² stammt aus Euchaita, einem Ort bei Amasea am Pontos, das unweit der Straße liegt, die von Amasea nach Konstantinopel führt. Er soll Statthalter der Mariandyner gewesen sein³.

Lucius-Anrich⁴ glaubt, daß die Vorstellung, die man von dem phrygisch-pontischen Gott Men-Pharnakes hatte, in Theodor Stratilat weiterlebte. Diese Ansicht aber stellt H. Günter⁵ in Zweifel.

Im Wüten der schrecklichen Christenverfolgung, in der sich Licinius als Tyrann und Handlanger des Teufels behauptet, während Konstantin der Große als die Inkarnation des Christlichen gilt, wird Theodor Stratilat in Heraklea⁶, wo er hoher militärischer Beamter ist, angezeigt.

1 J. Stadler, Vollstaendiges Heiligenlexikon, 5. Bd., S. 462 u.a.

2 So wird er in fast allen Lexica und Nachschlagewerken genannt. Die weitere Literatur, die den Heiligen erwähnt, wird aufgezählt bei "Heilige und Selige der röm.-kath. Kirche..." v. Fr. v. Sales Doyé, II, S. 393 f. und 399 f.

3 AASS, 7. Februar, S. 23

4 Lucius-Anrich, Die Anfänge des Heiligenkultes in d. christl. Kirche, S. 231 - 233

5 H. Günter, Legenden-Studien, S. 58

6 Die Angabe dieses Ortes befriedigt nicht vollständig, da Theodor den Drachen bei Euchaita erlegte, wo der Heilige seinen Besitz hat. AASS (a.a.O.) deuten deshalb: Der Held wohnt in Euchaita, aber er ist in Heraklea tätig (S. 27).

Diese bedeutende Persönlichkeit ist berühmt durch den Sieg über einen gefährlichen Drachen. Um ihn zu erlegen, hat der Heilige das Lager heimlich verlassen und ist, ohne es zu wissen und zu wollen, in der Nähe des Untieres eingeschlafen, aber von Eusebia, einer gottesfürchtigen Frau, geweckt worden, die ihn vor der Gefahr warnen wollte. Im Gegensatz zur Frau kennt der Held keine Furcht, sondern ist sich des Beistandes Christi gewiß. Nach dem obligatorischen Gebet schreitet er zur Tat, durch die der Drache nicht in einem langanhaltenden Kampf, sondern nur durch einen Hieb besiegt wird. Nach dem Lobpreis Gottes durch Theodor ist die Bekehrung und Taufe derer, die von der Tat gehört hatten, die Folge.

Theodor sollte, während die Christenverfolgung weiter tobte, in aller Ehre gefangengenommen werden, versteht es aber, die Boten so für sich einzunehmen, daß nur ein Teil zu Licinius zurückkehrt. Brieflich wird dem Herrscher mitgeteilt: Theodor, der vom Kaiser Geladene, lädt den Kaiser zum Gegenbesuch ein, unter dem Versprechen, die kaiserlichen Götter zu verehren. Das Geschehen spitzt sich auf eine Auseinandersetzung zu, welche Götter die besseren sind, die christlichen oder die heidnischen.

Nach einem Traume, der das zukünftige Martyrium verhieß, wird die Begegnung des Licinius mit Theodor in Szene gesetzt. Der Held bereitet sich feierlich vor. Beide begegnen einander in aller Höflichkeit. Während der Heilige nur die schuldige Anrede "göttlicher Herrscher" kennt, wird er selbst von Licinius überreichlich mit auszeichnenden Attributen belegt, ja als Nachfolger bezeichnet.

Den zweiten Höhepunkt stellt ein "Streich" dar: durch Heuchelei und Betrug gelangt Theodor in den Besitz der wertvollen heidnischen Götter, die er nachts zerreibt und zerbricht und den Armen schenkt. Theodor triumphiert über Licinius, sieht aber darüber hinweg, daß er nur durch einen Kniff, durch eine plumpe Täuschung, durch Mißbrauch

des Vertrauens, das Licinius in ihn setzte, zum Triumphieren gelangte¹.

Als die große Stunde der Entscheidung gekommen war, in der coram publico offenbart werden sollte, welche Götter die richtigen seien, wird Licinius durch einen Untergebenen von dem Vorfall in Kenntnis gesetzt. Der Sieg, den somit der christliche Gott über die heidnischen errang, wird ausgekostet: Licinius erscheint als der Jammernde, der zum Gespött aller wurde, während Theodor voll Zuversicht spottend seinen Triumph genießt.

Die Folge davon ist die Folterung des Helden, die in einem ganzen Kapitel geschildert wird: Man schlägt ihn auf den Rücken und auf den Leib, mit Bleischlegeln auf den Nacken, behandelt ihn mit Eisenzangen, brennt ihm mit Fackeln seine Wunden und schabt das geronnene Blut mit spitzen Gegenständen weg. Anschließend steht er fünf Tage auf spitzen Nägeln, bis er gekreuzigt wird und man ihm einen Pflock durch den Leib rammt. Bevor er entmannt wurde, schießen Kinder mit Pfeilen auf ihn, hauptsächlich auf seine Augen.

Ein Engel erscheint beim Kreuze des Gemarterten und macht ihn gesund: vergessen sind die Worte des Zweifels in der Not, erneut preist Theodor Gott.

Licinius läßt sich zu Ausfällen hinreißen, weshalb er auch im lateinischen Text² als saevus und iniquus bezeichnet wird: er nennt Theodor einen Irrlehrer und die Christen unverständlich und möchte sie weiter demütigen. Doch finden seine zwei mit weiteren Instruktionen beauftragten Untergebenen nur den bloßen Kreuzesbalken vor, neben dem der Heilige sitzt und Gott preist. Die beiden werden bekehrt, ferner viele Soldaten mit ihnen. Wieder ist die Absicht des Licinius vereitelt.

1 Der Gewährsmann Augaros gebraucht das Wort "Streich" nicht. Realer sieht der Bericht des Anonymus die Lage; denn in ihm steht: "Theodor läßt die Maske fallen".
(K. 11 ὑπόκρισιν ρίψας)

2 Übersetzung des Augaros in AASS, 7. Februar, Kap. 14

Die Zahl derer, die diese "Abtrünnigen" bestrafen soll, wird verstärkt, aber diese werden ebenfalls vom Christentum überzeugt, ja, wenden sich sogar gegen Licinius, fallen von ihm ab und schmähen ihn, preisen hingegen den Christengott. In dem entstehenden Tumulte setzt sich der von Licinius gesandte, doch inzwischen "abtrünnig" gewordene Prokonsul Cestus sogar für Theodor ein und stirbt bei dessen Verteidigung. Mit einer Schar zieht Theodor durch ein Gefängnis: die Zahl der Gläubigen vermehrt sich, die Wundertaten nehmen zu: Kranke werden geheilt, Gefangene ohne Gewaltanwendung befreit.

Licinius erzürnt darüber so sehr, daß er einen Leibwächter beauftragt, Theodor zu köpfen, was auch geschieht, nachdem der Heilige seine letzten Worte an die Menge hat richten können. Er hat vor seinem Ende den Wunsch geäußert, seine Überreste seien nach Euchaita zu überführen. Mit den genauen Daten der Todesstunde und der Überführung, mit der Würdigung seiner Taten und der Wirkung, die von seinen sterblichen Resten ausgeht, ferner dem Lobpreis Gottes, schließen alle Berichte.

2. Quellen

Der Nachwelt ist dieser Sachverhalt in dem anziehendsten Bericht über den Heiligen überliefert, den der Gewährsmann Augaros¹ abfaßte. Er gilt als das älteste Zeugnis, dessen Entstehungszeit Beck² in das 6. Jh. setzt. Vorläufig soll von dieser Quelle nur soviel gesagt sein, da auf sie später nochmals zurückgegriffen werden muß.

-
- 1 Acta Graeca S. Theodori Ducis martyris nunc primum edita ... Analecta Bollandiana II, 1883, S. 359 ff.
 - 2 Beck, Kirche und theologische Literatur im Byz. Reiche, S. 405

Auch erfährt man von den Taten des Märtyrers durch den Bericht des Anonymus¹. Dieser ist in manchem knapper und schöpft aus einer anderen Quelle; "denn das Menologium benützt keine Originaltexte, sondern kürzt metaphrastische oder vormetaphrastische Texte."² Die Darstellung ist am Anfang bis zum überstandenen Drachenkampf straffer gehalten als die des Augaros, dürrer und weniger ausgeschmückt, in der Zeichnung der Person des Heiligen sind auch weniger kräftige Farben aufgetragen³. Der Held wird mehr als Amtsperson gesehen, die sich gegen den Vorgesetzten auflehnt, auch ist die Tendenz, daß durch das vorbildliche Handeln des Märtyrers Heiden bekehrt werden, nicht so sehr zu verspüren. Die Akzente sind zuweilen verlagert; Absichten und Motive können im Vergleich zur ersten Vita verändert sein⁴.

Nach dem Drachenkampf weilt der Held nicht zufällig in Heraklea, wie Augaros schreibt, sondern schon zur Zeit des Kampfes hatte er dort die hohe Stellung eines Stratelates (General) inne⁵. Ab der Begegnung Theodors mit Licinius gewinnt die Darstellung an Farbe, die Abweichungen werden geringer, plastische, mit Reden durchsetzte Kapitel bieten in Szene gesetztes Geschehen und konzentrieren sich ganz um die Auseinandersetzung des Heiligen mit dem Kaiser, die ihre volle Ausgestaltung in der Passio erfährt.

Anonymus verzeichnet weniger deskriptiv, gleichsam in einer "sachlichen" Darstellung, die Aufeinanderfolge der Martern.

1 Menologii Anonymi Byzantini saeculi X quae supersunt, Ed. Lathysev, S. 28 ff.

2 Friedhelm Winkelmann, Vorwort zur Neuausgabe des Monologium Anonymi Byzantini

3 Bei Anonymus zwei Epitheta, bei Augaros mehrere

4 Kap. 5: Der Besuch des Licinius bei Theodor hat privaten und amtlichen Charakter; desgleichen wird die Christenverfolgung im ersten Kapitel als amtliche Notiz geboten.

5 Augaros gebraucht das Wort Stratelates nie!

Bei ihm erwächst die Steigerung der Foltern aus der unsäglich-lichen Wut des Licinius, der darüber zornig ist, daß Theodor so lange am Leben bleibt und immer noch an Gott glaubt, so daß auch immer stärkere Maßnahmen ergriffen werden müssen. Diese Passio wird breit dargestellt und ist durch viele Reden aufgelockert. Eingeleitet wird sie dramatisch-packend: Während bei Augaros dem Licinius sofort verraten wird, daß Theodor die heidnischen Götter zerrieb, wird bei Anonymus nach einem fast sophistischen Streitgespräch zwischen Theodor und Licinius durch langes Schweigen des Theodor und durch ungeduldiges Fragen des Licinius die Spannung gesteigert, bis der Märtyrer selbst gesteht.

Daneben existiert als publizierter Text der Codex Vaticanus 1993, den H. Delehaye 1909 veröffentlichte¹. Er wird auf das 12. Jh. geschätzt, "Écriture ... du XII^e siècle"² und zeigt auch die Züge des späten Werkes. Der Inhalt, der bei Augaros knapp neun Seiten bemißt, wird hier in sech-zehneinhalb Seiten wiedergegeben. Diese Version beinhaltet dieselben Fakten und bringt sie auch in derselben Reihenfolge (von unbedeutenden Abweichungen abgesehen), das Doppelte an Quantum kommt aber nur durch die Breite der Erzählung zustande. Minutiös bis in Detailwiedergabe irgendwelcher Handlungsschritte, ausführlich in der Zeichnung der Lokalität und überschwenglich in der Angabe der Affekte wird an jeder Stelle in stark rhetorisierendem Stil unter Beherrschung aller sprachlicher Kunstgriffe, wie Triaden, Wortspiele, Chiasmen, euphonischer Klangspielereien, in fast epischer Breite eine überladene Darstellung erzielt, die reich ist an pathetischen Schilderungen - selbst das Pferd reagiert in gleicher pathetischer Art wie ein Mensch -

1 H. Delehaye, Les légendes grecques des saints militaires, S. 151 ff.

2 H. Delehaye, Les légendes ..., S. 125

an Übertreibungen¹ und sogar romantische Stimmung vermitteln will².

Ähnlich breit ist die Darstellung des Codex Vaticanus 1245³, der derselben Zeit entstammt⁴. Er ist aus dem vorigen Bericht erwachsen, als dessen freie Bearbeitung er angesehen werden kann⁵. An manchen Stellen kennt er sogar wörtliche Übereinstimmungen mit der Vita des hl. Theodor Tiro. In der ebenfalls rhetorisierenden Darstellung wird nur der Drachenkampf einer weniger ausführlichen Schilderung gewürdigt. Dialoge und lange Gebete lockern den Ablauf der Handlung auf.

Großer Beliebtheit erfreuten sich im Mittelalter als Lektüretexte die metaphrastischen Bearbeitungen, die allerdings wegen ihrer starken Klitterung und ihres starken kompilatorischen Charakters weniger wertvoll sind und den ursprünglichen Zustand preisgeben mußten. Der Text des Metaphrastes liegt uns in der Übersetzung ins Slavische durch Dmitrij von Rostov⁶ vor. In ihr wird der Fluß der Erzählung oft unterbrochen durch Einschübe erklärender Art, durch Zusätze und scholastische Weisheiten. Die vielen Notizen über Ränge, Titel und Bräuche verraten marginalhafte Glosse, die den gedrängten Ablauf des Gewährsmannes Augaros nur in die Breite ziehen⁷.

1 Eine Myriade an Kriegern konnte den Drachen nicht bezwingen, doch ein Hieb des Heiligen streckte das Ungeheuer nieder.

2 Der Held schlief ein, weil der Wind das Gras hin und her bewegte, a.a.O., S. 154

3 H. Delehay, Les légendes..., S. 168 ff.

4 H. Delehay, Les légendes..., S. 126

5 H. Delehay, Les légendes..., S. 31

6 Dmitrij von Rostov schrieb seine Lese-Menäen von 1684 - 1705. Sie liegen gedruckt vor in der Ausgabe Žitija svjatyčŕ, Kievo-Peč. Usp. Lavra, 1880.

7 Aufschlußreich könnte auch ein Text des Arsenios Grek sein, der nach Filaret, Obzor ruskoj duchovnoj literatury, S. 243 (ähnlich im Lexikon "British Museum", s.v. Theodor Str.) in Moskau 1660 ediert ist (Anfologion, siest' cvětoslovie: stradal'čestvo... svjatago velikomučenika Feodora Stratilata...). Dieser Text aber konnte nicht besorgt werden.

Dem in allen Quellen aufgezeichneten Geschehen haftet wenig historische Substanz an. Die Erzählung wird in der üblichen Weise mit allerlei Erbaulichem und Erschütterndem ausgefüllt: Man erfährt von großer Standhaftigkeit, Kühnheit im Kampfe, von Martern, die von einer Henkersphantasie zeugen, und von krassen Wundern. Die Wiederherstellung nach gröbsten Mißhandlungen, die der übliche Mensch selbst in geringer Dosierung nicht überlebt hätte - das alles legt den Verdacht nahe, hier sei eine Vita glaubhaft gemacht, die gar nicht tatsächlich durchlebt war. Diese Vermutung bestätigt auch die Forschung; denn tatsächlich ist die Person des Theodor Stratilat fingiert.

3. Theodor Stratilat, eine fingierte Person des
4. nachchristlichen Jhs.

Der Vitenschreiber Augaros bemüht sich, die Lebenszeit des Heiligen im beginnenden vierten nachchristlichen Jh. glaubhaft zu machen, also Zeitumstände und Handeln der Charaktere so zu zeichnen, wie solche aus dem vierten Jh. überliefert sind. Spätrömisches Zeitkolorit prägt die Vita ganz. Es kennzeichnet das ausgehende Altertum, daß in der von grausamen Christenverfolgungen geprägten Zeit die Sitten verrohten, die Menschen Halt in der neuen Religion suchten und sich in Scharen bekehren ließen. In dieser Zeit nahm eine Übermächtige Soldateska an Bedeutung zu, die die alte Ordnung aufrechterhalten sollte. Auch sind typisch für die späte Kaiserzeit die Beamtenbezeichnungen, die selbst im griechischen Text keine Übersetzung erfahren, sondern in lateinischer Form belassen werden; es ist bezeichnend, daß auch der Schauplatz des Geschehens in den erneut ins Blickfeld gerückten Orient verlegt ist¹. Aber selbst durch diese

1 Der Schauplatz ist der Orient: Euchaita, Heraklea und Nikomedien. AASS erklären diese Orte genau.

historisch gut kopierten Zeitumstände bleibt die Vita eine Erfindung; "ein Märtyrer Theodor, der Martern solcher Art erlitt", wie sie ihm seine Lebensbeschreibung andichtet, konnte zwar gelebt haben, "die verherrlichte Figur des Heiligen ist aber nach größerer Wahrscheinlichkeit eine fingierte Person."¹

Diese Hypothese erhärtet auch die Geschichtsforschung, die uns genaueste Kenntnis über die Kämpfe des Licinius mit seinem Gegner Konstantinus dem Großen verschaffte, ferner über die angeordneten Verfolgungen und deren Opfer, so daß das Material ermöglicht, Historisches von Unhistorischem zu sondern.

Licinius, der Herrscher des Ostens, der Theodor Stratilat martern ließ, ist in der Darstellung des Lactantius sogar ein größerer Christenfreund als sein Schwager Konstantinus der Große; er gedachte im Kampfe gegen seinen Feind Maximin, "es mit dem Gott der Christen zu versuchen, der ja auch Konstantinus im Kampfe gegen Maxentius in auffälliger Weise unterstützt hatte."² Doch ging er, als er in stärkeren Gegensatz zu Konstantin geriet, immer drastischer gegen die Christen vor. Es scheint, daß er um 320³ damit begann, die Christen zu verfolgen, "doch ist es keine strenge Verfolgung gewesen"⁴, sie hatte keinen allgemeinen Charakter, sondern war lokaler Art⁵, desgleichen war sie nicht so grausam wie christliche Quellen sie darzustellen versuchen. H. Feld zitiert die nachweislichen Märtyrer und Bekenner, ein Theodor Stratilat findet sich nicht in der Zahl derer, was den Wahrscheinlichkeitsschluß berechtigt, die Vita als gemacht anzusehen. "Sehr viele Märtyrer oder Bekenner, die

1 Lexicon f. Theologie und Kirche, s.v. Theodor (von Euchaita)

2 H. Feld, Der Kaiser Licinius, S. 93

3 Erste Spuren einer Verfolgung lassen sich schon i.J. 316 erkennen, der volle, aber gemäßigte Ausbruch erfolgte erst i.J. 321. (H. Feld, Der Kaiser Licinius, S. 109)

4 H. Feld, Der Kaiser Licinius, S. 110

5 H. Feld, Der Kaiser Licinius, S. 111

vor oder nach der licinischen Christenverfolgung ihr Leben opferten oder grausame Martern ertragen mußten, werden als Opfer des Licinius aufgeführt, bei anderen handelt es sich nur um fingierte Persönlichkeiten.."¹

4. Theodor Stratilat, eine Weiterbildung Theodor Tiros

Wenn der Märtyrerakt also fingiert ist, bleibt zu fragen, woher denn der Stoff der Vita genommen ist. Ähnlichkeiten und Parallelen zur Vita des hl. Georg sind zwar gegeben, viel mehr aber erinnern die Person des Stratilat und Einzelheiten seiner Taten und Martern an Theodor Tiro.

Die Ähnlichkeit zwischen beiden ist unverkennbar. "Beide sind Soldaten, beide in Euchaita bei Amasia begraben und beider Gräber sind der Legende zufolge von allem Anfang an berühmte Kultstätten; ihre Martyrien sollen ungefähr der gleichen Zeit angehören; beide vergreifen sich an den Göttern, der Tiro, indem er nachts den Tempel der Göttermutter anzündet, der Stratelate, indem er die Statuetten zerschlägt."²

Die Ähnlichkeit im Sujet beider Viten ist so evident, daß die Vita des Theodor Stratilat, mag sie im Grunde auch andere Einzelheiten zeigen, in der Forschung als eine Weiterbildung der des Tiro angesehen wird. H. Günter spricht sogar von einer "grotesken" Weiterbildung³. Und tatsächlich, bis zum 6. Jh. wurde als Heiliger nur Theodor Tiro verehrt, einen Märtyrer namens Theodor Stratilat kannte man um diese Zeit nicht. Dieser Tiro aber ist in der Mitte dieses Jahrtausends ziemlich verschieden von dem späteren. Er diente als Rekrut im Osten im Heere unter Maximian, ließ sich zum

1 H. Feld, Der Kaiser Licinius, S. 111

2 H. Günter, Legenden-Studien, S. 31

3 H. Günter, Legenden-Studien, S. 31

Christentum bekehren und war so überzeugt von dessen Wirkung, daß er den Tempel der Göttermutter anzündete. Bei den anschließenden Verhören hielt er standhaft am christlichen Glauben fest und wurde deshalb gemartert und in das Gefängnis geworfen, bis er schließlich den Feuertod starb¹.

Diese von Gregor von Nyssa stammende Biographie wurde in späterer Zeit aber immer mehr umgestaltet. In der zweiten Fassung² kamen zur ersten Hälfte Elemente des Theagenes-martyriums hinzu, zum zweiten Teil Elemente, die an die Polykarpakte erinnern, also insgesamt Drachenkampf, Kerkerhaft, Folter mit Eisenzangen und das Wirken einer Eusebia, so daß aus dem neuen Tiro eine ganz andere Person entstanden ist. Die bei Gregor von Nyssa nur verschwommen gehaltene Lokalisation und die kaum durch Namen angedeuteten Personen werden immer präziser in späteren Versionen, bis im 9./10. Jh. der frühere Tiro fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist und der Schritt bis dahin, daß ein Stratilat aus ihm entstanden ist, nicht mehr weit war.

Delehayé verfolgt den Gedanken, wie es möglich ist, daß über den gleichen Namen schließlich zweierlei Versionen entspringen können, und stellt darüber folgende Hypothese auf: Auf Grund der verschiedenen Ausprägung, die die Verehrung Theodor Tiros an verschiedenen Stellen und Stätten erfuhr, die aber nur einer Person zugedacht waren, entstanden allmählich auch zwei Versionen, so daß die Verschiedenheit der Verehrung die Verschiedenheit der verehrten Personen mit sich brachte³.

Der simple Vorgang der Entstehung Stratilats ist also darin zu sehen, daß Tiro (Rekrut) immer mehr in eine andere Person hineinwuchs, bis er schließlich Stratelat (General) war:

-
- 1 H. Delehayé, Les légendes grecques des saints militaires, S. 17 ff.
 - 2 H. Delehayé, Les légendes..., S. 21 f.
 - 3 H. Delehayé, Les légendes..., S. 15/16

"Conscrit d'abord, il devient, sous la plume des hagiographes, à qui cette condition inférieure a paru peu digne d'un aussi grand martyr, général d'armée... il est visible que les légendes du stratélate cherchent en tout à renchérir sur celles du conscrit."¹

Ebenfalls eindringlich formuliert Beck²: "Es handelt sich bei beiden (Theodor Tiro und Theodor Stratilat) um denselben Heiligen, und zwar um den Rekruten, den ein ehrgeiziger Hagiograph zum General beförderte."

Die Namensgleichheit, die Gleichheit mancher Taten und Martern wie auch die ungefähre gleiche Lebenszeit bewirkten, daß beide oft verwechselt wurden; zeitweise glaubte man sogar, daß sich unter dem Namen der beiden Theodore nur ein Wesen verbirgt³.

Die Erscheinung, daß Heilige in ihrem Sozialstatus auf eine höhere Stufe gehoben werden, begegnet häufiger, z.B. bei Laurentius und anderen⁴.

Daß somit ein vermeintlicher Heiliger verehrt wird, der nie gelebt hat, oder daß er Charakter- und Wesenszüge aufweist, die bei keiner realen Person je tatsächlich bekannt waren, daß er ferner Taten vollbracht hat, die von keinem je real geleistet worden sind, kurz, daß eine Chimäre verehrt wird, ist in der Hagiographie öfters zu verzeichnen. Z.B. hatte man von vielen Heiligen, von denen eine Fülle Reliquien nach Deutschland gebracht wurden, überhaupt keine fixierten Nachrichten oder nur kurze Angaben in den Martyrologien, das Volk wollte aber genauen Aufschluß über sie haben und in den Predigten davon hören. Also ging der Hagiograph daran, anhand der wenigen Notizen und mit Hilfe eines üblichen Schemas, auch unter Ausschreiben anderer

1 H. Delehaye, Les légendes grecques des saints militaires, S. 39/40

2 Beck, Kirche und Theologie Literatur im byz. Reiche, S. 405

3 AASS, 7. Februar, S. 23 ff.; Döderlein, S. 28

4 H. Delehaye, Les légendes..., S. 39

Heiligen-Leben, eine Vita zu verfassen¹. Wir wissen auch als bezeugt, "daß angehende Kleriker oder Nonnen die Stilisierung oder metrische Bearbeitung von Heiligenleben als Prüfungsarbeiten zugeteilt erhielten. Ob es aber bei der bloßen Formänderung blieb?"²

5. Theodor Stratilats Kult in der Kirche, hauptsächlich der Ostkirche

Damit glaubte man an die Person des Heiligen und war auch überzeugt von seinem Helfen. Er wurde zum Soldatenheiligen, denn als längst seine Gebeine in Euchaita begraben waren, kam Stratilat Feldherren und Heeren in Not zu Hilfe. So berichten AASS von mehreren Fällen, daß in Kriegen seine Hilfe nicht ausblieb. Denn als Kaiser Zimiskes im Kampfe gegen die Skythen in Bedrängnis gekommen war, sei plötzlich ein Sturm entstanden und habe Fackeln in das Lager der Feinde getragen. Da sei vom ganzen römischen Heere gesehen worden, wie ein Mann auf einem Schimmel ritt und als erster in den Kampf zog und schließlich die feindlichen Reihen in Verwirrung brachte. Diesen Reiter aber kannte keiner; man sagte, es sei Theodor Stratilat gewesen³.

Dem Helfer in der Not wurde sein Kult gegründet. Das Fest Theodor Stratilats gilt seit 1166 im Byzantinischen Reiche als Halbfieiertag . Ab 972 trägt der Geburtsort, der heute Avkhat heißt, den Namen Theodoropolis⁴. Zentrum der Verehrung des Stratelaten waren die zu Euchaita über seinem Grabe errichtete Wallfahrtskirche und andere Kirchen im Orient, in Konstantinopel, Athen, Venedig und Rom⁵. In den

1 Zoepf, Das Heiligenleben im 10. Jh.; S. 63/64;
später mit Beispiel des hl. Magnus

2 H. Günter, Legenden-Studien, S. 77

3 AASS, 7. Februar, S. 26

4 Lexicon f. Theologie und Kirche, s.v. Theodor (v.Euchaita)

5 ibid.

genannten Städten ist er auch oft abgebildet, zumeist mit Lanze und Schilde¹. Die Abbildungen vom 6. - 17. Jh. werden bei L. Réau aufgezählt², aber nur ein Bild wird genannt, das sich in Novgorod findet. Die römische Kirche huldigt dem Heiligen am 7. Februar und 9. November³, die griechisch-orthodoxe Kirche feierte den 8. Februar und den 8. Juni⁴.

Auch auf russischem Boden gab es Zentren der besonderen Verehrung des Heiligen, so z.B. in Novgorod. Er war ein bedeutender Soldatenheiliger, hatte nach dem hl. Georg den zweiten Rang inne⁵, allerdings erlitt er allmählich Einbußen und wurde immer mehr von dem in den Vordergrund tretenden hl. Georg verdrängt. Zwar galt er neben seiner Bedeutung als Soldatenheiliger als Beschützer der Brunnenbauer⁶, so daß an den Brunnen seine Ikone aufgestellt wurde (allerdings auch die seines Zwillingsbruders Tiro), damit er ein waches Auge auf den Wassergeist haben konnte, falls dieser versuchen sollte, eine Frau, die gedankenverloren Wasser schöpfte, mit sich zu ziehen⁷. Später aber wurde seine Legende sogar um die Begegnung mit Eusebia und dem Drachenkampf gekürzt. Die Moskauer Monatsmenäe i.J. 1790 erwähnt den Drachenkampf noch: Ujazvil⁸ esi zmija ujazviti tja chotjaščago.....pobornika zloby omračil⁸ esi zmija, bogonose Feodore⁸.

1 AASS, 7. Februar, S. 26 f.

2 L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, s.v. Theodor Strat.

3 In fast allen Lexica, z.B. Lex.f.Th.u.K. s.v.Th. (v.Euch.)

4 In allen Menäen, z.B. Mineja Měsjačnaja (Kiev 1863)

5 Enciklopedičeskij slovar', Tom XLI, S. 902

6 Kornilowitsch, S. 84

7 Kornilowitsch, S. 85

8 Mineja mėsjačnaja, Moskau (1790-), 8. Juni

Im 19. Jh. aber wird diese Heldentat von seiner Person gesondert. Filaret (Gumilevskij)¹, Mal'cev² und die Kirchenbücher³, auch der Enciklopedičeskij Slovar'⁴ kennen sie nicht. Damit ist die Verwechslung mit dem hl. Georg ausgeschaltet. Auch Theodor Tiro mußte in den Hintergrund treten. In Mal'cevs Menäon⁵ z.B. wird er mit Demetrius beiläufig erwähnt. Damit ist die Verwechslung mit diesem Heiligen, die Jahrhunderte lang anhielt, auch gemindert.

IK kennt Theodor Stratilat in seiner ursprünglichen Form. Züge aus der Tirolegende und Anzeichen einer Verwechslung mit dem Namensbruder sind nicht zu verzeichnen. Der Drachenkampf ist noch eng mit der Person des Märtyrers verbunden.

-
- 1 Filaret (Gumilevskij), Žitija svjatyč, s. Bd. II, S. 265. Da Filaret, wie er selbst im Vorwort mitteilt (Band I, S. 2), "den Text aus mehreren Vorlagen zusammenstellte", muß die Isolierung des Drachenkampfes von der Person des Heiligen ziemlich weit verbreitet gewesen sein.
 - 2 Mal'cev, Menologium der orthodoxen Kirche des Orients, S. 924
 - 3 Nastol'naja kniga dlja svjaščenko-cerkovno-služitelej v. Bulgakov, 8. Februar
 - 4 Enciklopedičeskij slovar', Tom XLI, S. 902
 - 5 Im Mesjaceslov des Mal'cev beinhalten Vita und Troparien des hl. Georg ca. 8 Seiten, Theodor Stratilat werden ca. 4 Seiten zugemessen, Demetrius und Tiro werden nur beiläufig erwähnt.

III. Kapitel:

Die Ikone unter kunst- und kulturgeschichtlichem Aspekt

A. Allgemeines zur Entwicklung der Ikone

1. Historischer Überblick

"Du sollst dir kein Bild und Gleichnis machen", spricht der Herr zu Moses. Dieser Jahrhunderte lang geltende Satz wurde von der christlichen Kirche übernommen und bedeutete für sie weiterhin, keinerlei menschliches Bildnis wegen seiner Gottähnlichkeit anzufertigen, um gegen Gottes Gesetze nicht zu verstoßen.

Da jedoch die Umwelt des Christen reich an Bildern war, auf denen hohe Persönlichkeiten und Helden gefeiert und verehrt wurden, und da außerdem innerhalb der sich ausbreitenden Kirche die Frage aufkam, auf welche Weise man denn dem des Lesens Unkundigen die christliche Botschaft neben dem gesprochenen Wort noch einprägsam vermitteln könne¹, entwickelte sich bald eine lebhaft diskutierte Diskussion über die Möglichkeit einer bildhaften Kommunikation und deren theologische Rechtfertigung. Der Bilderstreit war entfacht. Nach gut 100jähriger Dauer² endete er mit der Auffassung, daß das Bild der Schrift gleichgesetzt sei³; somit war also die

1 Skrobucha, Von Geist..., S. 12

2 Felicetti-Liebenfels, S. 11:... Bilderstreit (725 - 843); P. Gerhard, S. 29: ... Bilderstreit (726 - 843)

3 Ph. Schweinfurth, S. 235: "Die Auffassung, die das Bild der Schrift gleichsetzt und es für Alle nicht weniger notwendig als die Schrift erklärt, hat sich im Schoß der östlichen Kirche im Verlauf des Bilderstreits entwickelt, der über ein Jahrhundert gedauert hat (725 - 842)..." E. Benz, Geist und Leben der Ostkirche, S. 13

bildliche Darstellung biblischer Stoffe gestattet¹.

Unter bildlicher Darstellung verstand man nur die Fresken oder die Tafelmalerei (Ikonen), ausgeschlossen blieb zunächst die dreidimensionale Darstellung, die Plastik².

Die ältesten Zeugen der Ikonenkunst aus dem 6./7. Jh. stammen aus den Werkstätten des koptisch-vorderasiatischen Raumes und des Katherinen-Klosters des Berges Sinai³. Byzanz⁴ löste diese ersten "Malzentren" ab und wurde zur richtungsweisenden Instanz.

In Byzanz wurde eine theologische Lehre über den Sinn der Ikonen⁵ und somit auch der ikonographische Typus entwickelt. Nicht die reale Abbildung einer biblischen Persönlichkeit ist vordringlich, sondern in dem Tafelbild ist eine christliche Idee hervorzuheben⁶; denn durch das Erfassen der dar-

-
- 1 Nicht nur gestattet, ja sogar empfohlen wurde das Malen biblischer Szenen durch Neilos von Ankyra (Nilus Sinaita): "damit die des Schreibens Unkundigen, die auch die heiligen Schriften nicht lesen können, durch die Betrachtung des Bildes an die Rechtschaffenheit der echten Diener des wahren Gottes erinnert und zur Nachahmung der herrlichen und großartigen Tugendwerke angespornt werden, wodurch jene die Erde mit dem Himmel vertauscht haben, indem sie das Unsichtbare dem Sichtbaren vorzogen." (Aus Skrobucha, Von Geist..., S. 12)
 - 2 Ph. Schweinfurth, S. 6 f. UdSSR, S. 8. Die Plastik wurde deshalb ausgeschlossen, weil sie "dingähnlich" war, die Ikone jedoch zeugte von der Transparenz der Göttlichkeit. UdSSR, S. 8: "Ihrem Wesen nach ist die Ikone nicht Ding, sondern bildgewordenes Dogma."
 - 3 Skrobucha, Von Geist..., S. 27; Kondakov III, S. 20
 - 4 Muratov, S. 39: "Byzance est la berceau de l'ancienne peinture russe."
 - 5 Skrobucha, Von Geist..., S. 18: "Während auf gehobener Ebene diese philosophisch-theologische Bilderlehre entwickelt wurde, nahm die Verehrung der Ikonen im Volke weiter zu und nahm Formen an, die die Grenzen zwischen Glauben und Aberglauben weit überschritten und natürlich auch die zwischen Verehrung und Anbetung."
 - 6 UdSSR, S. 8

gestellten Ideen, wie Gnade, Milde, Fürbitte, Barmherzigkeit, Mitleid, Demut, bekommt der Gläubige die christlichen Lehrinhalte zugleich vermittelt.

Dies erforderte natürlich eine künstlerische Ausführung, die frei vom Realismus war. Die Gesichter und Gestalten wurden nach Typen¹ gemalt, die auch noch später in Rußland, bis ins 17. Jh., in den Malschulen in Vorbildern (podlinniki) und Vorlagen (prorisi), den Malerhandbüchern², samt gestalterischen Regeln festgelegt waren: Die Figuren entbehrten des persönlichen Ausdruckes, persönlicher Merkmale und Eigenschaften. Hinsichtlich der Ästhetik und der Formgebung hielt man sich zunächst an die Vorbilder der griechischen Kunst³, deren vergeistigter Realismus, gesteigerte Charakteristik⁴ anleitend und impulsgebend wirkten.

Wesentlich wäre zur Themenauswahl des Darzustellenden noch die Bemerkung von Schweinfurth: "Das zweite Konzil von Nikäa (787) hatte erklärt, daß die Wahl der an den Wänden des Kircheninnern dargestellten Stoffe der Kirche und nicht den Künstlern oder deren weltlichen Auftraggebern zukomme."⁵

1 P. Gerhard, Welt der I., S. 71; E. Benz, Geist und Leben..., S. 12: "Es liegt im Wesen der Ikone, daß jede menschliche Phantasie ausgeschlossen ist." UdSSR, S. 21; Kondakov III, S. 19: "ikonopis' stremitsja... kã vyrabotkã tipovã i formã duchovnyhã."

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 110; Talbot Rice, Icons, S. 13; Küppers, S. 26; Felicetti-Liebenfels, S. 2/3; Grabar II, S. 181; Skrobucha, S. 41; Schweinfurth, S. 206 f./209; UdSSR, S. 21; Gerhard, Die Welt d. I., S. 170: "So fordert die Hundert-Kapitel-Synode (Stoglav) die Ikonenmaler auf, nicht nach ihrer Phantasie und ihrem Geschmack zu malen, sondern von den festgelegten Typen nicht abzugehen." Muratov, S. 21: "... on peut qualifier de podlinnik (modèle original, modèle de manuel) tout tableau qu'un artiste ou artisan d'icones prend habituellement pour modèle."

3 Onasch, Ikonen, S. 10

4 Schweinfurth, S. 37

5 Schweinfurth, S. 4; Muratov, S. 18: "on ne saurait nier, bien entendu, quell'oeuvre de l'artiste ne fût rigoureusement circonscrite et réglée par la tradition ecclésiastique."

Daß die Kunst also im Dienste der Kirche stand und in deren Sinne eine pädagogische Aufgabe¹ versah, war somit gewährleistet.

Byzanz pflegte mit dem Kiever Rußland enge Handelsbeziehungen. So konnte es nicht ausbleiben, daß das Ausbreiten der christlichen Lehre begünstigt und gefördert wurde. Mit der Christianisierung des im Werden begriffenen Staatswesens Rußland durch Byzanz hielt auch die Ikonenkunst ihren Einzug; die erste Übertragung byzantinischer Kunstwerke in das heutige Rußland muß spätestens am Ende des 10. Jhs. erfolgt sein; der Empfänger war der Staat Kiew². Byzantinische Mönche führten zum Zwecke der Missionierung auf Tafelbildern gemalte Heiligengestalten, Bildnisse der Mutter Gottes, Christus u.ä. mit sich.

Bei den ältesten in Rußland befindlichen Ikonen läßt sich nicht genau feststellen, ob sie in Rußland gemalt oder dorthin gebracht wurden, denn die byzantinischen Maler beschrifteten ihre Ikonen nicht nur in Griechisch, sondern, da sie des Altkirchenslavischen mächtig waren, auch in dieser Sprache³. Jedoch die Anwendung altkirchenslavischer Benennungen und Inschriften ist kein Indiz für die Herstellung der Ikonen in Rußland, sie sind zum Zwecke der Missionierung für den Import nach Rußland bereits von Balkanslawen hergestellt.

1 Skrobucha, Von Geist..., S. 12

2 UdSSR, S. 9; Muratov, S. 48: "Il faut toutefois supposer que la peinture, aussi bien que tant d'autres manifestations de la culture byzantine, fut connue des Kiéviens du X^e siècle avant qu'ils se fussent convertis au christianisme".

3 UdSSR, S. 10; Felicetti-Liebenfels, S. 15: "Bei diesen altrussischen Ikonen (in Kiew) ist es in den meisten Fällen sehr schwer festzustellen, ob sie importiert wurden oder in Rußland entstanden, sei es, daß an ihrer Herstellung zugezogene Griechen oder auch einheimische Gesellen beteiligt waren". Gerhard, Welt d.I., S. 125: "Daß eine Spur eines Omikron mit Spiritus asper auf der Ikone als Rest einer Beschriftung erhalten geblieben ist, spricht noch nicht unbedingt für griechische Herkunft, wie man umgekehrt aus der russischen Beschriftung früher Ikonen nicht ohne weiteres auf einen russischen Maler der Bildtafel schließen darf."

Ursprünglich stieß der byzantinische Kunsteinfluß auf ein rein archaisches Denken in Rußland (von dem es heute kaum mehr Zeugnisse außer in der Bauernkunst gibt¹), in kunst- und kulturgeschichtlicher Hinsicht fand man eine tabula rasa vor. Diese Gegebenheit brachte mit sich, daß die von Byzanz vorgeprägten Typen (lange Nasen, hervorstehende Augen...) zunächst von russischen Ikonenmalern nachgeahmt wurden, denn die byzantinische Malerei galt weithin als Vorbild². Griechische orthodoxe Mönche lehrten die formalen, handwerklichen und stiladäquaten Kunstgriffe.

Die eigenständige russische Ikonenkunst beginnt in der ersten Hälfte des 11. Jhs.³. Mittelpunkte sind zunächst Kiev, später, in der Zeit um 1250⁴, die Städte Vladimir und Suzdal'.

Den Tafelbildern dieser Malschulen merkt man den byzantinischen Einfluß noch stark an, jedoch vermischt sich dieser mit der bäuerlichen Kunst Rußlands, so daß langsam, doch kontinuierlich sich ein eigener Maltypus entwickelte⁶. Die russischen Ikonen zeigten sich ursprünglicher, vitaler und rustikaler in ihrer Darstellung; deutliche Konturierung und Komplementärkontraste fallen auf, auch das Ornamentive als ästhetische Verzierung tritt zurück. Weitere differenzierende Kennzeichen werden bei Alpatov genannt⁷. Mitte des 13. Jhs. zerfiel das Kiewer Reich, Novgorod im Norden,

1 Ausführlich bei Grabar I

2 M. Alpatov, Altruss. Ikonenmal., S. 9

3 Schweinfurth, S. 17; Rovinskij, S. 6; Muratov, S. 43; Ouspensky-Lossky, S. 47

4 Grabar II, S. 55

5 Die Novgoroder Malschule steckte noch in ihren Anfängen, von denen heute nicht viel bekannt ist, sie war zu dieser Zeit noch "jung" und unbedeutend.

6 UdSSR, S. 16: "Im Gebiet von Novgorod wurde das Abweichen vom byzantinischen Erbtum bereits im 12. Jh. erkenntlich..." Auch Grabar I, S. 138

7 M. Alpatov, Altruss. Ikonenmal., S. 9

dessen Anfänge der Malerei bis ins 11. Jh. zurückreichen¹, erlebte seine Blüte².

Über zwei Jahrhunderte lang behauptete Novgorod seinen Platz als führendes Zentrum der Ikonenmalerei. Wegen seiner geographischen Lage von den Wirren und den Zerstörungen der Tatareneinfälle verschont, entfaltete sich nach dem Abbruch der Verbindungen zum Süden erst nach einem "dunklen Jh."³ ein reger Kunstbetrieb, der im 15. Jh. seinen Höhepunkt erlangte⁴.

Das Fürstentum Novgorod war eine Handelsstadt, in der vor allem das Bürgertum, vertreten durch die Kaufleute und Handwerker, viel Geltung besaß⁵.

In Novgorod gab es nun zur Herstellung der Ikonen zwei Auftraggeber, "die Großfürsten und die Kirche auf der einen Seite, das selbstbewußte Bürgertum auf der anderen Seite."⁶

Obwohl nicht nur die Kirche der Auftraggeber war, blieben weiterhin die religiösen Stoffe der Tradition gemäß als Malsujets bestehen. In den Darstellungen finden jedoch die Sitten und Gebräuche, vor allem die Häuserformen als Elemente der Volkskunst ihren Niederschlag⁷. Jedoch nicht nur die soziokulturelle Abbildung, sondern auch der rein künstlerische Malstil zeugen heute noch von der eigenständigen Novgoroder Ikonenkunst.

1 Grabar, II, S. 55

2 UdSSR, S. 16/17; Muratov, S. 85 f.: "Le grand historien russe B. Klioutchevski a mis en évidence le rôle éminent qui échet à Novgorod après l'écrasement de la Kiévie, à la civilisation de laquelle cette très ancienne région slave du Nord avait si intimement participé, au cours de deux cents ans et dont ainsi elle se trouva la légataire naturelle. Novgorod accepta entièrement l'héritage de Kiev et continua d'en cultiver la langue, la littérature, les arts..."

3 temnoe stoletie, N.V. Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', S. 13; Muratov, S. 85

4 UdSSR, S. 17; Grabar, II, S. 168

5 Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', S. 13; UdSSR, S. 16; Grabar, II, S. 7 ff.

6 Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', S. 17: "reiche Bjaren"; Gerhard, Welt d. IK., S. 127; Grabar, II, S. 154

7 Über den Einfluß der Volkskunst: Grabar, II, S. 273 ff.

Diese Novgoroder Malschule behält zwar der alten Überlieferung gemäß den strengen, symmetrischen, fast starren Aufbau¹ bei, jedoch hebt sich in der Farbenskala das Eigenständige ab².

"Der Gesamteindruck der Novgoroder Malerei ist immer freudig und heiter."³ "Die Farbenskala der Novgoroder Schule, die, im Gegensatz zu den byzantinischen Valeurs breite leuchtende einfarbige Flächen, meist in komplementärer Zusammenstellung, zeigt, wobei Rot die vorherrschende Farbe ist, kommt in der nordrussischen Schule noch intensiver als in ihrer Mutterkunst zur Geltung."⁴

Nach Alpatov kommt für das "Goldene Zeitalter der russischen Ikonenmalerei vor allem das 15. Jh. in Betracht."⁵

Nach den Tatarenstürmen entstand auch in Moskau eine Malschule, die unter dem bekannten Maler Andrej Rubljow zu Bedeutung gelangte⁶ und unter dessen Führung im 15. Jh. Moskaus Ansehen als Kunstmetropole enorm zunahm. Rubljow erschuf einen eigenständigen Stil⁷, der innerhalb der "Mallehre" auch den Typenbegriff beeinflusste und einen neuen prägte, der vom byzantinischen statisch und starrschematisch gestalteten total abgelöst war. Die Moskauer Ikonen kennzeichnet eine erhabenerere, verinnerlichte und mehr vom persönlichen Wesen ausgehende Gesichts- bzw. Personendarstellung. Die in der Novgoroder Malerei bevorzugte Polychromie⁸, das kontrastierende Arbeiten mit komplementären Farbeffekten, wich in der Moskauer Malschule dem Kolorismus, einer Malweise, die abgestufte und zarte Pastellfarben bevorzugte.

1 Alpatov, Altruss. Ikonenmal., S. 23; Schweinfurth, S. 248

2 Grabar, II, S. 100; danach Ouspensky-Lossky, S. 48

3 Alpatov, S. 24. Analog: UdSSR, S. 17; Grabar, II, S. 182

4 Schweinfurth, S. 277. Ebenfalls die Farbenpracht betont UdSSR, S. 17

5 Alpatov, S. 6/7. Jedoch Schweinfurth, S. 201: "Das 14. Jh. kann als die größte Zeit in der Geschichte der russischen Kirche bezeichnet werden."

6 Grabar, III, S. 68

7 Grabar, III, S. 68 und S. 134; Muratov, S. 153

8 Onasch, Ikonenmalerei, S. 54

Im 16. Jh., nach dem kulturellen Untergang Novgorods, erlangte der Einfluß der Moskauer Schule¹ in verstärktem Maße Geltung. Der "reine" Stil Rubljows vermischte sich mit dem mehr dem byzantinischen Vorbild verhafteten Stil Novgorods. Der Grund dazu war, daß viele auswärtige Künstler² zur Renovierung Moskaus herangezogen wurden, die vor allem, wie der Metropolit und Maler Makarios³, aus Novgorod stammten. Von nun an kann weder von einer einheitlichen Novgoroder noch einer Moskauer Schule gesprochen werden⁴.

Das Erbe dieser beiden hervorragenden Kunstzentralen traten die Moskauer Zarenschule und die künstlerisch bedeutendere Stroganovschule an. Zwischen beiden bestehen vielerlei Berührungspunkte, geistiger Austausch und gegenseitige Einflüsse⁵. Während jedoch in der Zarenschule die Vermischung der Stile unter Makarios jetzt nur ihre Fortsetzung nahm

-
- 1 Schweinfurth, S. 18: "Im XVI. und XVII. Jh., nach der Eroberung Novgorods durch Moskau, beherrscht dieses Moskau dann die Kunst des späten Mittelalters..."
 - 2 Grabar, III, S. 385
 - 3 Felicetti-Liebenfels, S. 143; Grabar, III, S. 417; Muratov, S. 226 f.
 - 4 Grabar, III, S. 385; Gerhard, Welt d. I., S. 153: "Dem im 16. Jh. häufig anzutreffenden Mischstil Novgoroder und Moskauer Eigenarten...", S. 154: Novgorod "sank (nach der Behandlung durch Ivan) auf die Stufe einer Provinzstadt herab, aber in der Verschmelzung ihrer künstlerischen Tradition mit dem Moskauer Stil dürfen wir das Novgoroder Erbe an die russische Ikonenmalerei sehen."
 - 5 Felicetti-Liebenfels, S. 177: "Unter ihnen (den Kaufherren der Fam. Stroganoff) gab es Maler, vor allem aber große Kunstliebhaber, die bestrebt waren, die besten Moskauer Künstler in ihre Dienste zu nehmen, vor allem solche, die für den Zarenhof malten." Gerhard, Welt d. I., S. 187: "In den zarischen Werkstätten, mit denen die Künstler der miniaturhaften Kleinmalerei immer besonders eng verbunden gewesen waren, blieben manche ihrer Stilelemente erhalten, die den Künstlern in Moskau an sich schon nicht fremd gewesen waren: hatten sie doch oft genug gemeinsam oder für beide Auftraggeber gearbeitet." Stroganow-Malerhandbuch, S. 10: "Im 16. Jh. arbeiteten die bedeutendsten Maler Rußlands für diese Ikonenschule."

und erst im 17. Jh. ein künstlerischer Durchbruch gelang, erregte die aus Novgorod stammende¹ und auch später in Moskau wirkende Stroganovschule in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. Aufsehen²; denn neben dem Tradieren Novgoroder Stilkriterien, dem Aneignen neuer maltechnischer und gestalterischer Komponenten aus der Moskauer Schule kam noch ein eigenständiger künstlerischer Beitrag hinzu, und diese drei Elemente vereinigten sich zu einer glücklichen und in der Zukunft oft kopierten "Synthese".

Das Geschlecht der reichen Kaufmannsfamilie Stroganov emigrierte von Novgorod nach Perm³. In dieser Gegend festigte und baute sie ihr Handelsimperium aus und betätigte sich als Kunstmäzen. Jedoch erwies sie sich nicht nur als Förderer der Ikonenkunst, sondern etliche Familienmitglieder ließen sich auch zu Künstlern ausbilden⁴. Kunstgeschichtlich bedeutsam wurde diese Schule jedoch erst 100 Jahre später. "Die Periode von 1580 bis 1620 gilt als die eigent-

-
- 1 Gerhard, Welt d. I., S. 178: "In diesen Streit um die Berechtigung der Stroganow-Ikonenmalschule drang noch eine weitere strittige Frage: woher die Ikonenmaler der Stroganow-Schule gekommen seien, ob aus Moskau oder aus Novgorod." Analog Schweinfurth, S. 337
 - 2 Schweinfurth, S. 332: "Das beste, was die russische Malerei im Übergange vom XVI. zum XVII. Jh. hervorgebracht hat, wird der sog. Stroganovschule verdankt, von der Grabar mit Recht sagt, daß "sie um diese Zeit eine neue Schule der altrussischen Malerei gewesen sei, die, obwohl sie äußerst gezielte, ausgeschmückte und komplizierte Werke zutage brachte, dennoch Wunderbares und Unnachahmliches erzeugt hat."
 - 3 Onasch, Ikonen, S. 24: "Die Stroganovs waren eine reiche Kaufmannsfamilie, die russischen 'Fugger'..." Muratov, S. 245: "Les Stroganov, les merchants de Novgorod, s'établirent dès 1470 dans la région de Perm." Gerhard, Welt d. I., S. 178
 - 4 Felicetti-Liebenfels, S. 177

liche Glanzzeit der Stroganov-Schule, doch wirkten ihre Nachfolger bis ins 18. Jh."¹

Heute lassen sich viele Werke dieser Schule allein wegen der häufigen, jedoch nicht immer vorgenommenen Signatur der Künstler eindeutig klassifizieren².

Eine weitere Neuerung im bisherigen Verhältnis zur Kunst erfuhr die Ikone in ihrer Funktion. "Nicht das allgemeine religiöse Verlangen, bei dem alle Volksschichten beteiligt sind, bestimmt die Beziehung zu den Ikonen, sondern das Privatinteresse und die Kunstbegeisterung der vornehmsten und vermögendsten Kreise."³ Stroganovikonen sind nun für die Privatandacht bestimmt und "wenden sich nicht nur an das fromme Gemüt..., sondern sie richten sich an alle, die auch die Form zu würdigen wissen, in der ihnen der Inhalt geboten wird."⁴ Nicht allein eine Kultikone zu schaffen war primäres Anliegen, sondern zur theologischen Zielstellung trat nun die ästhetische⁵.

Der ästhetische Reiz beruht auf "reicher Vergoldung, minutiöser Ausführung und üppiger Dekoration" und sollte das Auge des Kenners entzücken⁶.

"Das Grundelement der Stroganovschule ist der Novgoroder Stil"⁷, der die "scharf umrissene Zeichnung", die "präzise leuchtenden Farben" bevorzugt und sich mit Vorliebe den tradierten Typen und Malvorschriften zuwendet. Man malte nach alten Schemata und blieb der Tradition verhaftet,

1 Felicetti-Liebenfels, S. 177; Schweinfurth, S. 336:
"Die heroische Periode der Stroganovs fällt in das XVI. und beginnende XVII. Jh." Muratov, S. 249: "C'est donc à la date de 1580 qu'il conviendrait de fixer le commencement de l'«époque Stroganov» dans la peinture d'icônes."

2 Felicetti-Liebenfels, S. 177; Gerhard, Welt d. I., S. 178

3 Felicetti-Liebenfels, S. 178; Onasch, Ikonen, S. 25

4 Gerhard, Welt d. I., S. 183

5 Gerhard, Welt d. I., S. 181

6 Felicetti-Liebenfels, S. 178

7 Schweinfurth, S. 337; Muratov, S. 246 und 250

jedoch erfuhr dieser Archaismus¹ eine Änderung; er wurde durch die künstlerische Überfeinerung, durch die ästhetische Ausgestaltung bis ins Detail maniert. Moskauer Einflüsse zeigen sich z.B. in der malerischen Eleganz bei der Darstellung der Personen und in der Feinheit der Zeichnung². Das dekorative, ornamentive Moment³ ist vorrangig, der miniaturhafte Stil charakterisiert die Malweise der Stroganovschule.

Auffällig ist dieser "stark dem Graphischen"⁴ verhaftete Stil, oder wie Felicetti-Liebenfels sagt: "Dem Graphismus kommt besondere Bedeutung zu: Die Linien sind dünn, haben eine kalligraphische Note und dienen oft dazu, den ornamentalen Wert der Umrisse hervorzuheben."⁵

2. Die Ikone in ihrer religiös-künstlerischen Bedeutung

Bisher wurde versucht, in einem knapp gefaßten, allgemeinen Bericht die zeitliche Entwicklung der Ikonenmalerei vor Augen zu führen. Anschließend sei eine kurze systematische Darstellung der Inhalte der Ikonenmalerei angefügt, d.h. die Ikone soll in ihrer religiös-künstlerischen Bedeutung betrachtet werden.

1 Onasch, Ikonen, S. 25: "Der Archaismus wird "maniert", verfeinert und so zum Stile einer aristokratischen Bildungsschicht, zu der die Stroganov durchaus gehören."

2 Muratov, S. 250: "Quant à l'adoption par les peintres de l'école des Stroganov du dessin purement linéaire, ce trait, qui les rapprocherait des maîtres moscovites, reflète l'inéluctable tendance de l'époque."

3 Muratov, S. 253: "Les maîtres stroganoviens ne soignaient que l'ornementation, la précieuse exécution du dessin linéaire et de la forme colorée subordonnée au dessin." Schweinfurth, S. 337; Gerhard, Welt d. I., S. 181

4 Schweinfurth, S. 337

5 ibid.; Felicetti-Liebenfels, S. 178

Ursprünglich hatte die Ikone nur die Aufgabe, die christlichen Lehrinhalte anschaulich unter das Volk zu bringen (s.o.), jedoch bald verband sich mit ihr die eines die unmittelbare Gottesnähe vermittelnden, Anbetung heischenden Andachtsbildes¹.

Seine Bedeutung steigerte sich mit der Zeit immer mehr, bis sich alles Denken und Fühlen auf sie konzentrierte:

"So wird die Ikone nicht nur zur Erleichterung und Ermunterung des betenden Einsatzes, sondern auch zum geistigen Speicher, zum Gebetsakkumulator, der durch Generationen die Ausstrahlung des flammenden Gebetes aufnimmt und konzentriert und auf diese Weise zum nationalen Volksheiligtum wird."²

Nicht nur gläubige Hingabe und Verehrung einzelner Vertreter der christlichen Lehre, wie Christus, die Apostel u.a., manifestierte sich in der Anbetung der Bilder, sondern diese adoratio nahm, besonders im gläubigen Volke, zuweilen magische Züge an. "Immer wieder sind die glückhaften Wendungen schwerer geschichtlicher Stunden mit dem Wirken der Gnadenbilder verbunden worden."³

"Daß die Bilder Wunder vollbringen, sei es im Kampf gegen feindliche Heere, ..., das sind alles Dinge, die sich nun fast von selbst aus der steigenden Bilderverehrung ergeben."⁴

Ja selbst den Eid, den man gewöhnlich auf das Kreuz leistete, sprach man vor einer Ikone⁵.

Nach Onasch⁶ nahm die Bedeutsamkeit der Ikonen in dem Maße zu, daß die Ikone Bestandteil der orthodoxen Liturgie und ihres Kultes wurde. Daraus erhellt, daß der orthodoxe

1 Schweinfurth, S. 239

2 4. Ode des Theophanes aus Skrobucha, Von Geist..., S. 24

3 Skrobucha, Von Geist..., S. 64

4 Skrobucha, Von Geist..., S. 21

5 Skrobucha, Von Geist..., S. 68

6 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 29; Alpatov, S. 25: "Die altrussische Ikonenmalerei hat Berührungspunkte mit dem kirchlichen Ritus, mit dem Kirchenlied und der Kirchenpredigt. Die Ikonenmalerei hat manche theologische Dogmen aufgenommen."

Christ, von tiefster Gläubigkeit durchdrungen, auf die Ikone in höchster Verehrung blickte; er sah in ihr die reale und wahrheitsgetreue Darbietung der christlichen Lehre und ihres moralischen Kanons. Denn ihr vornehmster Zweck war es, "Kultgegenstand zu sein und somit Teil der göttlichen Liturgie zu werden."¹

Eine dreifache Zielstellung bestimmt die Verwendung der Ikone:

- a) Wiederholt schon wurde erwähnt, daß die Ikone einen didaktischen Auftrag erfüllte, d.h. daß sie die Rolle eines "idealen Kommunikations- und Informationsfaktors"² zur Übermittlung der christlichen Botschaft spielte, also moralische Tendenz aufweist.
- b) An der Art der Ikonendarstellung lassen sich aber auch noch andere Aspekte ablesen, von denen Lazarev³ einen besonders betont: "Die russischen Ikonen sind in ihrer ursprünglichen und spezifischen Form ein Spiegelbild der sozialen Erscheinungen und der geschichtlichen Ereignisse, der Leiden und Leistungen des Volkes..." Also dürfte die Kunstgattung Ikone auch kulturhistorisch aufschlußreich sein.
- c) Nicht zu vergessen ist schließlich die politische Tendenz, die Alpatov hervorhebt: "Es darf auch nicht übersehen werden, daß die russische Kirche damals in ihren Bemühungen um nationale Einheit mit dem Staate wetteiferte. Die Nordgebiete des Landes wurden von Mönchen besiedelt. An der Bildung des russischen Nationalbewußtseins hatten damals auch die Ikonenmaler ihren Anteil."⁴
- d) Weiterhin glaubte man, "daß die Ikonen als Träger göttlicher Geheimnisse und Gnade fähig seien, Wunder zu wirken und Hilfe jeder Art zu gewähren."⁵

1 Handbuch d. Ostkirchenkunde (Ivanka, Tyciak, Wiertz), S. 598

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 107; Schweinfurth, S. 234
3 in UdSSR, S. 5

4 Alpatov, S. 7

5 Felicetti-Liebenfels, S. 121

Alle diese Aspekte sind vom Künstler berücksichtigt, der sie durch ästhetisch-formale Gestaltungsprinzipien noch überhöhte.

Der russische Ikonenmaler besaß hervorragende Kenntnisse über die christliche Literatur, vor allem war er auf das beste mit dem liturgischen und hagiographischen Schrifttum der Kirche, das sozusagen die literarische Vorlage der Ikonen bildete, vertraut¹. Die Bibel, die Heiligenlegenden, die Hymnen und die Homilien gaben also die Grundlage, bzw. die Voraussetzung allen künstlerischen Schaffens ab².

Aus dem relativ reichhaltigen und vollständig wirkenden Kanon bei Schweinfurth³ ist zu entnehmen, welche sakrale Personen außer Christus und der Gottesmutter am häufigsten dargestellt sind.

Unter dem dem Maler als Vorlage dienenden Stoff ist die Heiligenlegende besonders zu würdigen, die wegen ihrer Idealisierung der handelnden Personen im Gegensatz zur Chronik vorbildlich den Maler reizte. "Es ist wahr, es handelte sich in der Ikonenmalerei nicht um das Alltagsleben (das die altrussischen Chronisten fesselte), sondern um Legenden, die eine allgemeinmenschliche Bedeutung hatten; nicht um Durchschnittsmenschen mit all ihren Schwächen, sondern

1 Onasch, Ikonen, S. 16

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 151

3 Schweinfurth, S. 224: Dargestellt wurden: die Apostel, alttestamentliche Gestalten, Heilige, besonders die heiligen Krieger (Georg Pobedonosec, Demetrius v. Thessalonich, Theodor Stratilat und Theodor Tiro), personifizierte Abstraktionen, russische Heilige, Mönchsväter.

"Seit dem XV. Jh. suchte der Blick der Gläubigen die Gestalten der Anbetung: Gottvater, Christus, die Gottesmutter, den Täufer, die Erzengel, die Apostel, Kirchenväter, Heiligen und Märtyrer, sowie auch die zwölf Bilder der großen Kirchenfeste des Jahres - auch diese anbetungswürdig, weil in ihnen die Vorgänge, die zur Erlösung des menschlichen Geschlechtes von der Gewalt des Bösen, der Sünde und des Todes führten, ihr Abbild finden - in den Ikonen der das Heiligtum des Altars vom übrigen Kirchenraum unsichtbar abtrennenden Bilderwand". (S. 239) Ferner werden bei Kondakov III, S. 20/21, die Heiligen aufgezählt.

um Mustermenschen voll Güte und Gerechtigkeit; nicht um das, was der unmittelbare Blick in die Welt gewährt, sondern um das, was der erhabenen künstlerischen Kontemplation zugänglich ist."¹

Diese Heiligenlegenden ließen dem Maler Raum, den in den Taten und Zeugnissen überlieferten magischen Aberglauben so zu manifestieren, daß er eine Umdeutung zu Gunsten der christlichen Lehre erfährt (ähnlich beim Heliand im germanischen Raum). Diese abgebildeten Legenden zielten auf eine moralische Wirkung, nahmen die Stellung des "erhobenen Zeigefingers" ein².

3. Allgemeines zu Heiligenviten auf Bildtafeln

Die Bildertafel oder Ikone ist ein wesentlicher Bestandteil der orthodoxen Glaubenswelt. "Der Begriff Ikone umfaßte ursprünglich alle Arten religiöser Darstellung in der Ostkirche. Heute ist er auf das orthodoxe Tafelbild

1 Alpatov, S. 26

2 Onasch, Ikonenmalerei, S. 40: "Das Ethos spielt also beim Erhabenen eine wichtige Rolle, insofern die sittlichen Leistungen der dargestellten Personen über dem Durchschnitt der Menschen liegen, zugleich aber zur Nachahmung auffordern."

Alpatov, S. 10: "Am besten werden in ihnen (Legenden) Wunder und Martern der Heiligen dargestellt. Diese haben nichts von der Kraft antiker Helden, sie besitzen hingegen eine magische Macht. Das Böse, das sie bekämpfen, wird in anschaulicher Weise dargestellt; bald als ein schwarzer Teufel, der dem leidenden Menschen aus dem Kopfe herauspringt, bald als schwarzes Tierwesen, das in der Volksdichtung seit alters als Sinnbild eines rastlosen Traumes galt.

Eine Verwandtschaft mit dieser Richtung haben auch mehrere nowgorodische, besonders aber provinzielle Ikonen aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Der Sieg des hl. Ignatius über den Drachen gibt dem Ikonenmaler Anlaß, eine märchenhafte Szene zu schaffen, die von magischen Kräften durchdrungen scheint."

S. 11: "In den nowgorodischen Ikonen der archaischen Richtung herrscht gewöhnlich ein starrer, streng symmetrischer Aufbau, ein Merkmal der Unwandelbarkeit der Weltordnung."

meist kultischen Charakters beschränkt."¹ So verschieden sie in ihrer Größe, ihrem Ausmaße und ihrer Gestaltungsweise sind, so kann auch der Zweck, dem sie dienen, unterschiedlich sein, ferner der Ort, wo sie aufgestellt waren: Wir kennen Ikonostase, Pultikonen, Wand- und Pfeilerikonen, Ikonen beim Sängerchor und Ikonen über dem Throne des Bischofs; Ikonen wurden bei der Prozession mitgetragen², sie wurden Kindern bei der Geburt geschenkt³, den Brautleuten bei der Hochzeit⁴; hohen Persönlichkeiten widmete man Sterbeikonen⁵.

Während man ursprünglich die Ikonen zum Gebrauch in der Kirche herstellte, man sie außerhalb der Kirche lediglich bei Prozessionen mitführte⁶, wurden sie später auch im Heere mitgetragen, damit sie ihre Wundermacht ausstrahlten⁷. Immer häufiger standen oder hingen sie später auch in Privatkanellen, oder sie hatten ihren Platz in Wohnhäusern⁸, sowohl bei den Reichen wie auch bei den Armen, da die orthodoxe Christenheit von der Wiege bis zum Grabe sich des Schutzes der Heiligen vergewissern wollte⁹.

Neben den Einzelbildern, die die ganze Gestalt der heiligen Person zeigen, die Halbgestalt oder den Kopf allein, bilden die Vitenikonen, bei denen das Hauptbild von Nebenszenen umrahmt wird, eine besondere Gruppe.

Grabar unterrichtet uns, daß schon ab dem 12. Jh. Vitenikonen vorkamen¹⁰, doch sind sie uns erst ab dem 13. Jh. erhalten.

1 Felicetti-Liebenfels, S. 1

2 ibid.

3 ibid.

4 ibid.

5 ibid.

6 Talbot Rice, Icons, S. 14

7 ibid.; Felicetti-Liebenfels, S. 1; vgl. das Bild Bitva Novgorodcev s Suzdal'cami

8 Felicetti-Liebenfels, S. 1

9 Felicetti-Liebenfels, S. 121

10 Grabar III, S. 353

Aus der Fülle der Stoffe, vor allem der episch-hagiographischen, kann der Ikonenmaler nicht alles aus dem Leben der heiligen Personen in Bilder umsetzen, dazu ist der Raum einer Ikone zu begrenzt. Der Maler wählt folglich die Szenen heraus, die ihm am wesentlichsten erscheinen¹. Er verteilt ausgewählte Einzelszenen auf voneinander abgesetzte Randbilder der Ikone und betätigt sich dabei gewissermaßen "als Glossator"². "Auf der klassischen Ikone sind die Einzelbilder am Rande getrennt, so daß jedes für sich die streng eingehaltene Einheit von Zeit und Raum bewahrte."³ Erst in späterer Zeit wird dieses Erfordernis durchbrochen⁴.

Um aber in seinem Glossieren durch Randbilder auch auf volles Verstehen zu stoßen, muß der Maler die Handlung durch einen kurzen Text kommentieren. Doch hat die Ikone gewöhnlich schon solches Ausmaß, daß ein zusätzlicher Rand zum Glossieren optisch nicht vorteilhaft wirkte. Folglich werden die freien Stellen des Bildes, meistens der obere Teil, der Himmel, also Raum, den Häuser, Gestalten und Gegenstände nicht bedecken, mit Text beschriftet⁵. Der Text, der mehr oder weniger ausführlich das Geschehen kommentiert, erscheint als Beigabe, als Erläuterung, während den aussagekräftigeren Gehalt die Bilder stellen sollen. Sie sind groß gezeichnet, springen ins Auge, während der Text nebensächlich wirkt. Nur auf der Ikone des Apostels Philippus ist auf einem zusätzlichen Glossenrande der Text verzeichnet⁶.

Gewöhnlich hält der Maler in einem Satze das Wesentliche der Szene fest. Erst später, Ende des 16. Jhs. und im 17. Jh. trifft man zuweilen reichere Textpassagen an⁷.

1 UdSSR, S. 22/23

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 135, 169 und 195

3 Onasch, Ikonen, S. 400

4 Onasch, Ikonen, Bild 141 und S. 405

5 Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', S. 15

6 Kondakov, II, S. 84 (Novgoroder Schule, 16. Jh.)

7 Abgebildet z.B. bei Kondakov, II, S. 95 bis 119

Im folgenden soll Tabelle I ausgewertet werden¹. Dabei gilt das Bestreben der Untersuchung, zu erfassen, welcher Zeitraum für die Herstellung russischer Vitenikonen vorherrschend ist, welche Schulen am eklatantesten sind und wieweit sich Schlüsse auf IK ableiten lassen.

Zuvor muß aber noch auf die Schwierigkeiten hingewiesen werden, die sich dem Ikonenforscher entgegenstellen:

"Dès les débuts, il (= l'historien qui entreprend des recherches sur l'ancienne peinture russe) se trouve dans une position malaisée en présence d'oeuvres qui n'offrent presque guère de prise pour une classification naturelle selon les auteurs et les écoles ou selon les époques et les localités où elles furent créées. Ce n'est pas une vaine métaphore qu'emploient les spécialistes en histoire de la peinture russe, lorsqu'ils comparent leur champ d'études à une forêt 'inextricable' ou 'obscur'." ²

a) Vitenikonen sind ein Phänomen hauptsächlich des 15. und 16. Jhs., weitgehend überwiegt die Produktion des 16. Jhs. gegenüber dem des 15. Weniger als ein Fünftel der verzeichneten Ikonen stammen aus dem 13./14. Jh. Als Werkstätten gelten der nordrussische Raum (Novgorod, Wologda, Pskov) und Moskau, ja, es überwiegen als Zentren Moskau und Novgorod.

b) Die Gestaltung, wie der Maler den Heiligen auf dem Hauptbilde zeigt, ist zur Einordnung der Ikonen aufschlußreich.

Nur zwei Ikonen zeigen den Kopf des Heiligen auf dem Mittelbilde, nur bei fünf Ikonen liegt ein Brustbild vor, also bei ca. 5/6, beim weitaus größeren Teile, ist die Gesamt-

1 Zur Erstellung wurden die im Literaturverzeichnis aufgeführten Werke herangezogen.

2 Muratov, S. 17/18

ansicht¹ die Regel, davon weist der geringere Teil eine volle Ausgestaltung des Mittelbildes zu einer voll ausgestalteten Szene aus, doch läßt sich bei letzterer Aussage der Usus nicht einer bestimmten Malschule zuordnen. Somit kann man bei der Mehrheit der Werke als Regel ansehen:

Ganzbild	15./16. Jh.	Moskau, Novgorod
----------	-------------	------------------

c) Über das Vorhandensein des Textes läßt sich folgende Aussage treffen:

Soweit die Schrift nicht ganz verblaßt ist, darf man konstatieren, daß 1 - 2 Zeilen die Regel ist, nur wenige Male begegnen 3 - 4 Zeilen; von einigen Bildern auf der Ikone des Metropoliten Peter abgesehen, ist er allerdings nur inhaltsarm.

d) Inwieweit läßt sich die Anzahl der Randbilder einem Usus zuordnen?

Felicetti-Liebenfels behauptet: "Die russischen Ikonen folgen spätbyzantinischen Vorbildern mit Abschnitten der Kindheit, des Predigeramtes, der Passion und posthumer Wunder-taten. In der Regel werden sie zu 14 Begebenheiten zusammengefaßt,..."²

Aus der Tabelle geht eindeutig hervor, daß die klassische Zahl der 14 Randbilder nur selten begegnet, so daß seine Aussage einer Korrektur bedarf. Nur vier Ikonen haben 14 Randbilder (zwei Novgoroder, eine Moskauer, eine ist nicht identifiziert). Weiterhin kann man aus der Tabelle über die Anzahl der Randbilder eine zweifache Aussage geben:

Einerseits verfügen Bildtafeln im 13./14. Jh. zwar über weniger Randbilder (12 - 16) gegenüber der späteren Zeit (20 und mehr Bilder), wobei allerdings selten über 20 Bilder beigegeben sind; 16 - 18 Randbilder weist die Hälfte

1 Der Heilige schaut auf den Betrachter, den Betenden. Damit ist nach Ouspensky-Lossky, S. 40, die Hinwendung des Heiligen zur Welt zum Ausdruck gebracht.

2 Felicetti-Liebenfels, S. 124

aller Ikonen auf. Andererseits aber umgeben nur 12 Randbilder auch im 16. Jh. einige Kulttafeln.

Unter diesem Aspekt fügt sich IK mit ihren zwölf Seitenbildern gut in die Tradition des 15./16. Jhs. ein. Sie stellt nur die Ausnahme dar hinsichtlich der Textmenge; diese Besonderheit soll aber in den folgenden Kapiteln zur Sprache kommen.

B. Die Ikone von Kalbensteinberg unter kunst- und kultur- geschichtlichem Aspekt - Interpretation und Einordnung

1. Bildinterpretation

Als volkstümlicher Soldatenheiliger begegnet Theodor Stratilat auf mehreren Abbildungen, verschiedenste Schulen und verschiedenste Zeiten würdigen ihn:

In Novgorod steht eine Kirche, die nach dem Heiligen Theodor Stratilat benannt ist, in derselben Stadt findet sich eine Freske des Heiligen¹, Lazarev² zeigt eine Ikone des Heiligen mit 14 Vitenbildern, die herrliche Farben aufweist und den Verfasser von der Jugendlichkeit des Helden schwärmen läßt. Ferner ist der Heilige öfter zusammen mit anderen dargestellt: mit Theodor Tiro³, mit Nikolaus⁴, Anna proročnica⁵ u.ä. Im Ikonenmuseum zu Recklinghausen gibt es nur eine einzige Ikone des hl. Theodor Stratilat⁶.

Im folgenden soll die Vitenikone des Großmärtyrers aus der Dorfkirche bei Nürnberg untersucht werden.

1 H.P. Gerhard, Welt d. I., S. 207

2 Lazarev, Novg. ikonop., tablica 65

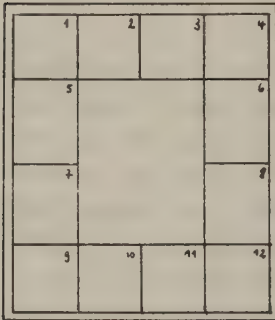
3 Wulf-Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 50 = S. 127

4 Rovinskij, Obozrënie ikonopisanija v Rosii do konca XVII vëka, S. 22

5 Rovinskij, Obozrënie..., S. 33

6 Katalog des Ikonenmuseums Recklinghausen⁴, Nr. 365

Die bemalte Fläche der Ikone geht organisch über in den sie umgebenden erhöhten Rand, der, seinerseits wieder durch einen schmalen roten Streifen begrenzt, eine Art Rahmen bildet. Jedes einzelne Bild ist vom anderen durch einen gemalten Streifen, das Hauptbild von den übrigen durch einen Zierrand getrennt. Hier setzt IK die Tradition des frühen klassischen Modells¹ fort. Da die obere und die untere Bildreihe (Bilder 1-4 und 9-12) weniger hoch sind als die Bilder der mittleren Reihe, ragen auf diesen Randbildern Gebäude und Felsen bis zum Bildrand hinauf. Die große Textmenge der Bilder 1 - 4 hätte kaum noch auf dem nicht bemalten oberen Goldgrund Platz gehabt, also wurde die in roter Farbe aufgetragene Schrift in diesem Falle sogar auf den erhöhten Rand geschrieben, was bislang bei keiner anderen Ikone zu verzeichnen ist.



- 1 Geburt des Hl.
- 2 Eusebia weckt den schlafenden Helden
- 3 Drachenkampf
- 4 Gesandte des Licinius erscheinen vor Theodor
- 5 Licinius' Einzug in Heraklea
- 6 Zerstückelung der heidnischen Götter
- 7 Martern (Auspeitschen)
- 8 Gefängnishaft
- 9 Kreuzigung und Martern
- 10 Abnahme vom Kreuz
- 11 Gefängnisinsassen werden befreit
- 12 Enthauptung²

Auf dem Mittelfelde ist der Heilige in vollem Waffenschmuck abgebildet, den Döderlein ausführlich beschreibt. Aus der Haltung Stratilats liest er Generösität und Stärke ab³.

1 Onasch, Ikonen, S. 400

2 Ausführlicher bei Döderlein als Überschrift einer jeden Vorstellung (= eines jeden Bildes); Gröber-Mader, Die Kunstdenkmäler Bayerns, Abt. Mfr., VI, Gunzenhausen, S. 193 und 196; Bayerischer Heimatschutz, 26. Jg., 1930, S. 136; vgl. auch die Stichworttabelle (= Tabelle III)

3 Döderlein, S. 38, S. 34; auch Putz, S. 77

Unter der Vielzahl der Attribute, die auf seine Person schließen lassen, müssen besonders hervorgehoben werden: Schild und Lanze¹, mit denen er zumeist auf Abbildungen bewehrt erscheint. Seine Gestalt trägt die Eigenschaften, die der Malermönch Dionysius vom Berge Athos² in seinem Malerhandbuch dem Heiligen beilegt: jugendliches Aussehen, Krauskopf und binsenförmiger Bart. Den alten Russen erschien besonders der Bart als Zeichen männlicher Schönheit und Würde, Bartlosigkeit galt als mit dem Russentum unvereinbar³.

Fast geblendet von der strahlenden Helligkeit der Goldauflage, findet der Beschauer die im Laufe der Zeit nachgedunkelten Buntfarben satter und weniger leuchtend als vor einem anderen Hintergrund. Die beige-braune und dunkelgrün gehaltene Tönung der Felsformation und der Burg, wobei diese Farben in abwechselnder Kombination auftreten, und das Ockerbraune des Inkarnats unterbrechen regelmäßig die vergoldete Fläche. Der Eindruck der "Buntheit" kommt jedoch erst durch die satte rote Farbe der Togen auf, die wie signalisierende Farbtupfen dem Betrachter ins Auge springen. Um ihre Wirkung jedoch nicht übermächtig werden zu lassen, werden sie durch das komplementär-kontrastierende Grün, das - wie beim Faltenwurf des Mantels auf dem Mittelbild - die roten Gewänder einrahmt, gedämpft und wieder in den Bildzusammenhang zurückgeführt.

Die Personendarstellung auf den Randbildern erscheint sowohl durch Farbgebung als auch durch Habitus recht einheitlich. Um aber bei dem Fehlen einer individuellen Unterscheidung im Äußeren trotzdem sofort Klarheit darüber zu geben, wer die dargestellte Person ist, wird als einziges individuelles Attribut im Sinne einer klassifizierenden Unter-

-
- 1 Lexicon f. Theologie und Kirche, s.v. Theodor (v.Euchaita)
 - 2 Ἐμπνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς Malerhandbuch des Malermönches vom Berge Athos (dt), s.v. Theodor Stratilat
 - 3 Felicetti-Liebenfels, S. 10

scheidung der Nimbus und die Kaiserkrone des Licinius golden gemalt¹. Der Heiligenschein hat dabei die Besonderheit, daß er selbst bei seitlicher Darstellung des Heiligen nicht verzerrt erscheint.

Eine Bildleiste umgibt das Hauptfeld. Die auf den Goldgrund in einem 2 cm breiten Streifen aufgetragene grüne Farbe ist so abgeschabt worden, daß ein zierendes Ornament, das rankendem Blattwerk gleicht, zum Vorschein kommt. Theodor Str. trägt einen prachtvollen und durch schwarze Schraffierung und weiße Glanzlichter liebevoll ziselierten und bis in die kleinsten Details ausgestalteten metallfarbenen Brustpanzer über einer roten Tunica. Um das Mittelbild nicht in zwei Teile beziehungslos zu unterteilen, nämlich in die dunkelgrün gehaltene Standfläche und den goldenen Hintergrund, stellte man zwischen diesen zwei Flächen durch den dunkelgrünen, in reichem Faltenwurf gebauschten Umhang eine optische Verbindung her. Der Gesamteindruck der Ikone wird also von dem Glanz der Goldauflage und von der souveränen Beherrschung der Polychromie² bestimmt.

Angebracht mögen auch einige Bemerkungen zu dem Symbolwert der Farben sein, obwohl man deren Sinn, von wenigen Grundfarben abgesehen, nicht immer korrekt interpretieren kann, weil in den letzten Jahrhunderten der Sinn der Symbolik verloren gegangen sein soll³.

Gold stellt an sich keine Farbe⁴ dar, es ist Glanz, schimmerndes Eigenlicht⁵, das sowohl dem Gegenstand eine überirdische Aura verleihen soll, als auch dem Maler als indirekte Lichtquelle⁶, als Reflex des göttlichen Sonnenglanzes, dient.

1 Einen Nimbus hat auch der Engel auf Bild 10 als Zeichen seiner himmlischen Herkunft.

2 Onasch, Ikonen, S. 16; Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 52

3 Ouspensky-Lossky, S. 41; Felicetti-Liebenfels, S. 4

4 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 56 "Gold als Nichtfarbe"

5 Felicetti-Liebenfels, S. 4

6 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 57

Rot als eine vitale Akzentfarbe zählt "zu den ausgesprochenen Machtfarben. In Rußland war es heidnisch mit bluthaften Kräften verbunden. Im christlichen Weltbild gewann es eine neue Sinngebung. Weil sich Rot mit dem Gedanken der Passion und des Martyriums vermählt, läuterte es sich und bekam eine sakrale Weihe...Rot wurde nach Origenes im besonderen zum Ausdruck Christi Wandels im Fleische."¹

Der Effekt in der Kombination von Grün und Rot besteht psychologisch-visuell im polar-komplementären Verhältnis dieser Farben², wobei Grün als die Farbe der Vegetation zum "Symbol für die paradiesische Hoffnung"³ zu verstehen ist, also wie die rote Farbe auch eine optische Glaubensmetapher ausdrückt.

Weiterhin gilt es, die Frage nach der Bildkomposition und den technischen Besonderheiten aufzuwerfen.

Im Vergleich zu Ikonen des 13.-15. Jhs. fällt auf, daß zwar die ursprüngliche Typisierung des Sujets nur beibehalten wurde, aber durch die prägnante Ausgestaltung der Bildfläche jedes Einzelbildes eine enorme maltechnische Entwicklung zu verzeichnen ist. Wurde im 13.-15. Jh. die Landschaft einschließlich der Gebäude nur zaghaft und schwerfällig angedeutet, so wird nun jede Einzelheit durchgestaltet. Auffällig ist jedoch, daß trotz dieser künstlerischen Weiterentwicklung noch nicht die Kunst des perspektivischen Malens zum Ausdruck kommt. Es gibt also keine dritte Dimension, "die Komposition wird nicht in die Tiefe, sondern in die Höhe entwickelt."⁴ Der Raum erhält seine Ausgestaltung durch die Staffelung, d.h. ein Strukturieren der Bildfläche von unten nach oben. Auch die "Verkürzung" (d.h. die Verkleinerung bei zunehmender Bildtiefe) als Ausdruck des Nahen und Entfernten wird nur in Ansätzen als

1 Felicetti-Liebenfels, S. 4

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 49

3 Felicetti-Liebenfels, S. 4

4 UdSSR, S. 20

gestalterisches Mittel angewandt; so steht auf dem dritten Bilde Eusebia zwar hinter einer Bergkuppe, wird aber im Vergleich zu Theodor nicht kleiner abgebildet.

Da kaum Hell-Dunkel-Werte eingesetzt werden, um Plastizität mittels der Farbe zu erzielen, und da sonst die bunten Flächen wie gleichmäßig ausgemalt aussähen, griff man zu einem technischen Mittel, das ausdrucksvoll graphische Elemente innerhalb der Malerei zur Geltung bringt. Mittels Weißaufhellung und Glanzlichter und Cloisonnement werden Gewandflächen ziseliert, lineare Bewegungen (z.B. bei den Bergformationen, Körperlinien und Faltenwurf) vorgetäuscht und Konturen gesetzt.

Man könnte sich fast fragen, ob diese Ikone nicht eher eine bunt ausgemalte Graphik ist, denn die linearen Ausdrucksmittel treten deutlich hervor (z.B. ornamentive "Zeichnung" der Burg); Anklänge zur Buchminiatur lassen sich nicht verkennen.

In den "Bayerischen Kunstdenkmälern"¹ wird die Ikone besprochen, wobei eine kurze Hervorhebung ihrer besonderen Malweise mit dem Resümee vermerkt wird: "Die Anordnung der Bilder, die eigenartige Darstellung der Landschaft und Architektur mit den zackig gebrochenen Felsen und Giebeln sind ein Hauptzug der Nowgorodschen Schule dieser Zeit." Deshalb auch bezeichnen die bayerischen Forscher die Ikone als ein Produkt dieser Stadt.

Doch verkannten sie darin die topische Malweise der russischen Ikonenmaler, die unabhängig von der Gegend, in der sie malten, topisch, also auch unabhängig von dem speziellen Aussagewert des Textes und der speziellen Gegend, die es zu malen gilt, byzantinischen und antiken Vorbildern folgend, die Szenen nach vorgeformten Malweisen ausgestalteten.

1 S. 197

a) Auf den Bildern 2 3 5 7 10 12 ragt ein Bergkegel in bizarr gebogenen Linien in den Himmel, doch deutet er nicht das Vorhandensein irgendwelcher Felsen in der historischen Landschaft an, - die Malweise des Schauplatzes kennzeichnet "eine topographische Situation in symbolischer Weise"¹, die aus der byzantinischen in die russische Ikonenmalerei Eingang fand². "Wenn die Gestalten sich vor einer Landschaft befinden, ist die letztere aufs einfachste reduziert, sie ist so stilisiert, daß sie jeglichen organischen Charakter verliert."³ In der Regel erscheinen zwei Felsen; die Übersicht der Kantenflächen ist beleuchtet, während die scharf geschnittenen Seiten im Schatten ruhen, nur vereinzelt wächst auf einem Felsen eine strauchartige Pflanze⁴.

Wie zumeist auf anderen Ikonen sehen wir auf den Bildern 2 und 3 auf IK zwei Felsen, durch die Besonderheit nur, daß die künstlerische Abbildung einer Burg auf manchen Bildern begegnet, ist auf den meisten Bildern nur ein Bergkegel ersichtlich.

b) Ebenso sind die Gebäude (von der künstlerischen Abbildung einer Burg abgesehen) topisch wiedergegeben. Die vielen übereinanderragenden, mit vielen Eckchen versehenen Giebel stellen allgemein das Haus dar⁵. Von allen so wiedergegebenen Gebäuden weicht das erste Bild topisch ab, dadurch daß sich von einem Turm zum anderen ein Velarium (Vorhang) zieht. Er ist "ein Hinweis auf einen geschlossenen Raum"⁶.

c) Selbst die Zeichnung der Gewänder entbehrt nicht des Klischees. "Die Heiligenfiguren sind gewöhnlich in volle Gewänder gehüllt, die die Formen des Körpers verbergen..."⁷

1 Felicetti-Liebenfels, S. 6

2 Felicetti-Liebenfels, S. 6/7; Schweinfurth, S. 213

3 UdSSR, S. 20

4 Felicetti-Liebenfels, S. 6/7. Z.B. auf dem zweiten Bilde der IK

5 Felicetti-Liebenfels, S. 6/7; Schweinfurth, S. 213

6 Felicetti-Liebenfels, S. 7

7 UdSSR, S. 20

Die Bilder 3 - 12 enthalten ein Element, das auf keiner anderen Ikone¹ bislang zu sehen war: zusätzlich zu den topisch gemalten Gebäuden zeichnete der Maler links auf allen Bildern (auf Bild 12 rechts) im Hintergrunde das Bild einer Burg. Konstant wiederkehrend sehen wir eine Burgvorderansicht: zwei Ecktürme, verbunden mit einer Mauer, deren Portal ein romanischer Bogen kennzeichnet, ragen in die Höhe. Diese Vorderansicht ist variabel durch verschiedenartig gestalteten "Burgaufbau": zwei Türmchen oder eines erheben sich dahinter, was den Eindruck eines drei- bzw. viereckigen Grundrisses erweckt. Aus dem Innern dieser Turmgruppierung, gleichsam wie aus einem Burghofe, ragt auf drei Bildern je ein Türmchen, sonst aber je ein jedesmal verschiedenartig gestalteter Giebel hervor, der teilweise runde Form hat, teilweise an einen antiken Porticus (topisch) gemahnt. Den Szenenwechsel gab der Maler zuzüglich noch durch verschiedene Farben wieder, ferner durch verschiedenartig gestaltete graphische Muster, die die Vorderansicht zieren.

Der Hintergrund, der also auf der linken Seite die Abbildung einer drei- bzw. viertürmigen Burg mit Giebel zeigt (auf Bild 12 auf der rechten Seite), wird ergänzt durch ein Gebäudeteil, einen Felsen oder ein Tor - doch erkennt man keine Regelmäßigkeit in der Abwechslung -, so daß folgende Reihenfolge entsteht:

1 Ich verweise auf das gesamte kunstgeschichtliche Material, das im Literaturverzeichnis aufgeführt ist.

Bild 4	3-türmige Burg	Zwiebeltürmchen	Gebäudeteil
Bild 5	4-türmige Burg	Türmchen	Fels
Bild 6	4-türmige Burg	Zwiebeltürmchen	Gebäudeteil
Bild 7	3-türmige Burg	Giebel	Fels
Bild 8	4-türmige Burg	Giebel	Gefängnis
Bild 9	3-türmige Burg	Giebel	Turm
Bild 10	3-türmige Burg	Giebel	Fels
Bild 11	3-türmige Burg	Giebel	Gefängnis
Bild 12	3-türmige Burg	Giebel (rechts)	Fels

Man darf vermuten, daß der Auftraggeber das Modell der Burg wie eine Art Wappen als Erkennungszeichen und Stammesplakette auf die Ikone zeichnen ließ.

Nach Onasch¹ gibt es vier Modelle der Darstellungsweise einer Ikone: das Epische, das Panegyrische, das Dramatische und den "theologischen Traktat". Auf IK trifft der episch-panegyrische Typ zu; denn es ist ihre Aufgabe, in erzählender, schildernder Weise den Inhalt der Vita bildnerisch in entsprechend detaillierter Ausgestaltung nahezubringen, wobei noch die Glorifizierung und Überhöhung² des Helden hinzukommt, der, mag er auch am Schluß äußerlich unterliegen, es durch seine Leistungen verdiente, lobend und verherrlichend (panegyrisch) herausgestrichen zu werden. Vom rein Bildnerischen fällt auf, daß der Maler den Helden immer exponiert erscheinen läßt, immer trägt er einen Heiligenschein, selbst schon als Kind. Auch ist er vor allem auf Bild 7 und 9 größer als die anderen handelnden Personen dargestellt. Sein Angesicht trägt nie den Ausdruck des Schmerzes und des Leidens, den es haben müßte nach all den Martern und Qualen, die ein normaler Sterblicher nicht übersteht. Kurz, hier wird sichtbar gemacht, was Lazarev³

1 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 152

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 153

3 Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', S. 16

vom hl. Georg schreibt: master vossozdaet povest' o geroizme mučenika.

Dabei ist für den Maler neben der panegyrischen Überhöhung auch das Epische wichtig. Er will ja den Beschauer des Kunstwerkes nicht in der Betrachtung von einem Bilde zum anderen hetzen, sondern ihn zum Verweilen anregen. Diesem Zwecke dient nicht nur die Beigabe eines kurzen Textes auf dem Bilde, sondern auch die entsprechende Ausgestaltung des Bildes, damit in dem Beschauer plastisch eine Episode aus dem Leben des Heiligen aufkeimen kann. Die Gefolgschaft des Licinius, die Geräte, vor allem die Marterinstrumente finden deutlich ihr Abbild. Der Maler kann sogar bis ins Detail gehen: das Zerstückeln der heidnischen Götter wird dem Betrachter in mehreren Phasen vergegenwärtigt; der Scharfrichter wird in der Ausübung seiner Tätigkeit ganz lebensvoll gezeichnet.

2. Bisherige Ergebnisse - ihre Unhaltbarkeit

In der Frage, wann und wo das Monument hergestellt ist, wandten die Forscher des Bayerischen Heimatschutzes allein kunstgeschichtliche Kriterien an. Dabei gelangten sie zu dem Ergebnis, daß IK ein Werk der Novgoroder Ikonenmalerei sei. Sie begründen ihr Urteil durch Untersuchung des Gesamtaufbaues und durch Vergleich mit anderen Bildwerken und gelangen weiterhin zu dem Ergebnis, daß nur das frühe 16. Jh. als Zeit der Entstehung in Frage kommen könne¹.

In den wenig später edierten Bänden der "Bayerischen Kunstdenkmäler" nehmen Gröber/Mader dieses Ergebnis auf und schreiben: "Die Anordnung der Bilder, die Darstellung der Landschaft und Architektur ... sind ein Hauptzug der Nowgorodischen Schule dieser Zeit." Auch als Zeit der Entstehung geben sie das frühe 16. Jh. an².

1 Bayer. Heimatschutz, 26. Jg., 1930, S. 135 - 138

2 Gröber-Mader, Die Kunstdenkmäler Bayerns, Mfr. VI, S. 197

In der zeitlichen Fixierung des Monuments kommen sie der Wahrheit nahe, die Beweisführung über die Herkunft allerdings befriedigt keinesfalls, da, wie man sehen wird, sie nur auf höchst fragwürdige Weise und Methode zu einem scheinbar schlüssigen Ergebnis kommen.

Damals war trotz mancher Editionen das Kultbild der Ikone so wenig erforscht, daß die Wissenschaftler, vor allem die des Bayerischen Heimatschutzes, in diesem Metier und auf diesem Forschungsfelde zwangsläufig in ihrer Methode Irrtümern unterliegen mußten. Sie zogen als Kriterium der Einordnung "die Anordnung der kleinen Bilder um das große Mittelbild"¹ heran, meinten damit offensichtlich den Aufbau einer Vitenikone, und glaubten bei der mit zwingender Notwendigkeit erkenntlichen Übereinstimmung mit anderen Ikonen (sprich Vitenikonen) im Aufbau das Typische der Novgoroder Malschule entdeckt zu haben, übersahen dabei aber, was der schlimmste Fehler war, daß Lebensbeschreibungsikonen auch anderen Malschulen zuzuordnen sind (vgl. Tabelle I).

Ebenfalls mit dem Hinweis auf die eigenartig gemalte Landschaft und die eigenartige Architektur zogen die Forscher voreilige Schlüsse; denn sie vermerkten gerade die Tatsache, daß Berge und Häuser gewöhnlich in dieser topischen Ausgestaltung auf Ikonen abgebildet sind. Zwar widerspricht die Hervorhebung "der zackig gebrochenen Felsen und der übereinandergelagerten Giebel"² nicht dem Malus der Novgoroder Schule, jedoch beweist aber keinesfalls die Heranziehung dieses Kriteriums die Zugehörigkeit zu eben dieser Malschule. Wie bei der Beschreibung der Eigenarten auf IK ersichtlich war, ist die topische Ausgestaltung der Felsen und Giebel allen Ikonen gemeinsam³.

Um aber immer noch mögliche bestehende Irrtümer vollauf aus dem Wege zu schaffen, zerlegten die Forscher des Bayerischen Heimatschutzes IK in kleinste Details und suchten

1 Bayer. Heimatschutz, S. 136

2 Die Kunstdenkmäler Bayerns, S. 197

3 Felicetti-Liebenfels, S. 6/7; Schweinfurth, S. 213; UdSSR, S. 20

Ähnlichkeiten im Detail mit anderen Ikonen der Novgoroder Malschule zu finden, mit dem Bestreben, ihre Beweisführung unangreifbar und schlüssig zu machen, wobei sie allerdings willkürlich und zufällig getroffene Beispiele auswählten. Sie bezogen sich dabei hauptsächlich auf das damals erst jüngst erschienene Buch Kondakovs "Die russische Ikone"¹ und glaubten bei Übereinstimmung einiger uns heute recht fragwürdig erscheinender Kriterien untrüglich den Beweis erbracht zu haben, daß nur Novgorod als Ursprungs-ort der Ikone anzusehen sei. In ihrer Beweisführung gingen sie nur von Specifica aus, verzichteten auf Untersuchung der Schrift, Buchstabenmenge, verzichteten auf Eingehen auf die Farbgestaltung usw. und zeichneten damit ein recht einseitiges Bild.

Fast alle im Detail untersuchten Kriterien, die Gesamtansicht des Mittelfeldes, die Attribute des Heiligen, seine Bewaffnung, sein Schuppenpanzer, das Bild des Christuskopfes auf dem Brustpanzer, das Flattern des Mantels zur Seite, lassen sich auch in der Moskauer Malschule antreffen².

1 Kondakov, Die russische Ikone, Prag 1929

2 Die Ähnlichkeit zwischen Th. Stratilat auf IK und dem hl. Georg (Kondakov II, S. 20) ist wirklich groß; die aufrechtstehende Gestalt, die hängenden Schultern, die graziöse Stellung und die Bewaffnung wiederholen sich, doch ist der Grund der Übereinstimmung im Genus des Kriegerheiligen zu sehen, der häufig in dieser Weise dargestellt wird: Theodor Tiro (Grabar III, S. 360; 16. Jh. Moskau); Demetrius v. Saloniki (H.P. Gerhard, Welt d. I., B. 25); Drei hl. Krieger (H. Skrobucha, Von Geist..., S. 50; russ. Ikone Ende des 16. Jhs.); hl. Johannes d. Krieger (Felicetti-Liebenfels, S. 355; P. Tschirin, Anf. d. 17. Jhs.). Hl. Boris, Gleb, Th. Strat. und Th. Ankir (Felicetti-Liebenfels, S. 376; P. Tschirin, Anf. d. 17. Jhs.). Die Rüstung gleicht stark dem Erzengel Michael (Grabar IV, Abb. 212; Ušakov). Der Schuppenpanzer, den Boris und Gleb (Kondakov, S. 62; Novg. Schule) tragen, ist das einzige Übereinstimmende zwischen diesen beiden und Th. Str. auf IK. Auch Moskauer Ikonen kennen den Schuppenpanzer: Th. Tiro (Grabar III, Abb. 360). Die Forscher des Bayer. Heimatschutzes übersehen, daß den damaligen Malschulen bestimmte Grundtypen, wie z.B. der des Kriegerheiligen, als Vorlage diente und daß zeichnerische und "erzählende" Vorlagen das Gestalten erleichterten (Grabar IV, S. 181); der Typ konnte von den einzelnen Malschulen leicht variiert werden.

(Fortsetzung der Fußnote auf S. 59)

Der Fehler in der angewandten Methode lag darin, daß die Verfasser aus der Fülle des bei Kondakov gebotenen Materials nur Einzelheiten herauswählten, die für eine Beweisführung zugunsten der Novgoroder Malschule zwar schlüssig sind, ohne dabei aber ihre Behauptung auch an anderen Ikonen des gesamtrussischen Raumes auf Richtigkeit oder Nichtrichtigkeit zu überprüfen.

Man kann soweit nur erkennen, daß IK ein Produkt der Novgoroder Malschule sein könnte, aber keinesfalls sein muß.

Im letzten Kapitel wird versucht, aus der Summe der erzielten Ergebnisse eine Einordnung in eine Malschule zu erbringen.

(Fortsetzung der Fußnote 2 von Seite 58)

Die Wissenschaftler des Bayer. Heimatschutzes sehen auch als Kriterium der Einordnung das Vorhandensein eines Christuskopfes auf dem Brustpanzer auf einer anderen Novg. Ikone als Beweis der Zugehörigkeit zu Novgorod an. Dem läßt sich entgegenstellen: Erzengel Michael (P. Gerhard, Welt d. I., T. XXII; Stroganovschule, nach 1600); hl. Christophorus, pferdeköpfig dargestellt (Schweinfurth, S. 233, Abb. 84; zentralr. Ik. des XVII. Jhs.)

Außer dem Mantelwurf, den der hl. Philippus (Kondakov II, S. 84; Novg. Schule) nach hinten schleudert, weist das Bild keine Ähnlichkeit zu IK auf. Eher an Theodor auf IK erinnert: Johann der Krieger (Kondakov II, S. 107; er trägt auch Andreaskreuz und Schwert). Man beachte auch Nikita (Grabar III, S. 465; Moskauer Schule; elegante Stiefel, Mantelwurf nach links, linke Hand trägt ein Schwert, Brustpanzer).

IV. Kapitel:

Der Text

Die erste und bisher einzige Beschäftigung mit dem Text der Ikone stammt von Döderlein. Allerdings gab der Forscher die Umschrift in lateinischen Buchstaben wieder, weil zu seiner Zeit aus drucktechnischen Gründen ein Edieren in kyrillischen Buchstaben nur mit größten Schwierigkeiten verbunden war¹.

Den Lesern seines Werkes konnte also das spezifische Gepräge der russischen Kursivschrift des 16. Jhs. mit seinen schwungvollen und verspielt gemalten Graphemen, mit seinen vielen Abkürzungen und hochgestellten Zeichen nicht vor Augen geführt werden. Lediglich die Zierschrift wurde in ursprünglicher Form reproduziert. Allerdings sind die Zeichen sehr plump und breit geraten, so daß sie den optischen Eindruck des Originals verfälscht wiedergeben.

1. Die Schrift auf dem Hauptbilde

ОѢ ТРІАГОУ ПЕЦУ · ХІЗ
ОБЪІЗ ТРІАГОУ

Ho Hagios Strastoterpecъ Christovъ - Feodorъ Stratilatъ

1 Döderlein, S. 20: "In Ermangelung der in unsern Teutschen Druckereyen sehr raren Slavonischen Litterarum, oder Charakterum, bedienen wir uns hier/und in folgenden Beyschriften/der Lateinischen."

Döderlein hatte große Schwierigkeiten im Lesen der ersten beiden Grapheme. Er vermutete in ihnen die griechischen Wörter *ho hagios*, war sich aber dieser Lesung nicht ganz sicher.

Überraschend ist dieser Gebrauch wirklich, und er mußte auf alle Fälle seltsam anmuten; denn wie konnte man das Vorsetzen eines rein griechischen Ausdruckes *ho hagios* vor slavischen Wörtern erklären? Diese Schreibweise war in der Ikonographie aber üblich. Zahlreiche Belegstellen auf allen erdenklichen Ikonen der verschiedensten Zeiten und der verschiedensten Schulen bestätigen den Brauch.

Wollte man Rovinskij glauben, dann müßte man annehmen, daß "auf Novgorodschen Ikonen des 16. und 17. Jhs. zu den Namen der Heiligen das Wort *ἅγιος* hinzutritt, eine Besonderheit, der man in anderen Malschulen nicht begegnet"¹.

Leider ist seine Aussage falsch und bietet daher keine Stütze in der Datierung und Lokalisierung. *Ho hagios* findet man vor den Namen heiliger Personen seit dem 12. Jh. durchgehend bis zum 18. Jh. unabhängig vom Ort der Herstellung. Das Vermerken ist als Kriterium der zeitlichen Fixierung irrelevant. Man schrieb


 u.ä.²

1 Rovinskij, *Obozrënie ikonopisanija*, S. 20

2 Beispiele bei Lazarev, *Novgorodskaja ikonopis'*, t. 16, 24, 25, 27, 30, 43, 72. Onasch, *Ikonen*, T. 4, 12, 9, 17, 46 - 48, 50, 51, 63, 70, 72, 118, ferner in anderen zitierten Werken. Moskauer Ikonen des 16. Jhs., Vitenikone des hl. Mitr. Aleksej, Peter u.ä.

2. Der Text auf den Randbildern

Im folgenden wird der Ikonentext mit seiner Umschrift in dem zur Zeit Peters I. erneuerten Alphabet festgehalten. Zugleich wird die Lesung beigegeben, die Döderlein vor ca. 250 Jahren in seinem Buche abdruckte, was nötig erscheint, da dieser Text schwer zugänglich ist. Aus ihm kann man ersehen, wie weit nach dem damaligen Stande der Forschung ein Textverständnis trotz mancher gut gelungener Entzifferungen nur möglich war.

Döderleins Ausgabe enthält viele Unzulänglichkeiten, von denen die wichtigsten sind:

Inkonsequenzen in der Umschrift der Buchstaben ein und desselben Zeichens¹, willkürliche Groß- und Kleinschreibung², schwankender Gebrauch im i und j³, Verlesung ähnlicher Zeichen⁴, ein und dasselbe Wort wird verschieden wiedergegeben⁵, inkonsequente Anwendung der Orthographie, was die Verdoppelung oder Verhärtung der Schlußkonsonanten betrifft.

Vor allem aber stört die willkürliche Trennung vieler Wörter das Lesen des ersten edierten Textes. Der Text der Ikone weist scriptura continua auf, doch kennzeichnen kleinere Zwischenräume zwischen Buchstabenketten das Ende eines Satzes oder einer Sinneinheit.

Die Wortfugen, die der Philologe vornehmen muß, sind bei Döderlein sehr frei gewählt: oft werden Wortanfänge an das vorherige Wort gezogen, das Ende mancher Wörter zum folgenden hingerückt oder in mehrere Bestandteile zerlegt.

-
- 1 Swiatago (13. Vorst.), Swiatagho (11. Vorst.); Czār (10. Vorst.), gewöhnlich Czaar; sfe nitzami (10. Vorst.), wenez (6. Vorst.)
 - 2 osftawiti neben Olowianu (9. Vorst.), obgleich in beiden Fällen gleiches ō gelesen wird.
 - 3 Gewöhnlich jegho, doch iegho (10. Vorst.)
 - 4 Drusnige statt drusii
 - 5 Gewöhnlich powelee, doch powelle (8. Vorst.); Czaar, Czār, Czar; swiatagho, Swiatogho (11. Vorst.), Sweetago (9. Vorst.)

Ferner stört die willkürlich erscheinende Zeichensetzung das Lesen. Im Ikonentext sind lediglich Sinneinheiten durch Punkt kenntlich gemacht. Nur wo der Sinn des Textes durch falsche Zeichensetzung Döderleins entstellt ist, wird darauf eingegangen.

Wird im Kommentar Döderleins Lesung diskutiert, dann wird zumeist die heute geltende Umschrift gewählt.

Bemerkungen zur Umschrift:

Zwischen Präposition und Substantiv steht im Original nie ein sog. hartes Zeichen, weil beide eine Einheit bilden. Im folgenden werden die Präpositionen vom Substantiv gewohnterweise abgerückt, ferner das sog. harte Zeichen gesetzt, wie es bis 1917 üblich war.

Ein doppelter Schrägstrich besagt, daß die Textzeile, manchmal sogar das betreffende Wort, auf dem Ikonenbilde durch einen Bergkegel oder einen Gebäudeteil auseinandergetrennt wird.

поѣухаѣтъ, онѣтъ пажѣ	во Еухаѣтъ и видѣ пажѣ ¹
добрѣ лежѣ успе	добру, лежѣ и успе,
нѣтъ дѣи накомѣ ужи наше	не вѣдѣи, накомѣ ту живашѣ
смиѣ. оу ена жѣнтка аа	смиѣ. Жѣна жѣ нѣкаа
бл годѣ на менѣ е се на ѣ	благочѣстива, именѣмѣ Евсевиа
ѣ ше на о з ѣ д не .	шедѣ ² и возбуди его.

wo Jeuchgat iwidee pagit dobru, liage iufpe. Ne weedŭe iakoto gwiasche Smii, genage neekaia Blaghotschzesfti wa jmenem jewŭŭe wiia ŭchedti wosbudijegho.

nach Euchaita, sah eine schöne Wiese, legte sich hin und schlief ein, ohne zu wissen, daß dort der Drache hauste. Eine gottesfürchtige Frau, mit Namen Eusebia, kam und weckte ihn.

Fortsetzung der Fußnote 1 von S. 65:

schon im vermeintlichen sotvorim vorgenommen werden: sotvori ist üblicher Aorist; verfällt man bei dem folgenden Wort, das mit m beginnen muß, auf molyu, dann erhält man die Wiedergabe des Ausdruckes $\mu\eta\ \kappa\omicron\iota\eta\sigma\alpha\varsigma\ \theta\omicron\omicron\rho\upsilon\beta\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\nu\ \tau\tilde{\eta}\ \sigma\tau\rho\alpha\tau\omicron\pi\acute{\epsilon}\delta\omega$ (er machte keinen Lärm im Lager), dem der weitere Gedanke folgt "sondern er ging allein". In der Vorlage ist davon, daß der Heilige keinen Lärm im Lager macht, schon einige Sätze vorher geschrieben. Die Maler folgen hier ihrem Prinzip, die Abfolge der Sätze zu vertauschen, wenn es ihnen nötig erscheint. Was aber heißt die andere Hälfte dessen, was Döderlein in Klammern setzte? Der Buchstabe, der von Döderlein als s gelesen ist, ist einem v sehr ähnlich (((), und bei genauem Hinschauen entpuppt er sich auch als ein v (vgl. vžemъ že 6,3). Das ungewohnte Zusammenstoßen $\zeta\alpha$ mußte zu dem optisch gewohnten svoichъ führen bei der großen Ähnlichkeit des S mit dem V. Setzt man die Wortfuge wieder nach dem ζ an, dann erhält man vъ voechъ "unter den Soldaten", also die Übersetzung des Ausdruckes $\acute{\epsilon}\nu\ \tau\tilde{\eta}\ \sigma\tau\rho\alpha\tau\omicron\pi\acute{\epsilon}\delta\omega$. Nach Leskien (Glossar) lautet der Plural von voinъ neben seiner üblichen Bildung auch voi, wovon hier der Lokativ gebraucht ist.

- 1 Man erwartet Euchaty aufgrund des Lokativs Euchatechъ.
- 2 Sedъ, ebenfalls Part. Perf. Akt., wird hier auch als finite Verbform aufgefaßt und steht selbst für die weibliche Form. Belege zu dieser (falschen) Anwendung: Sobolevskij, S. 226

5.2. (сын поста²бречу³тома⁴тн
страна мѣстесѣ. *жена
ре⁵чѣ⁶стьна мѣстесѣ⁷
Смий⁸ псѣгда

Сватыи же воставъ рече: "Что¹,
мати,
страхъ на мѣсте семъ?" Жена же
рече: " Чадо, есть на мѣсте семъ
змий, всегда

6.2. Умораше¹ ч²пкн³скоты
(сын⁴ре⁵жено⁶панни⁷да
леча⁸ / узриши⁹силу¹⁰х¹¹а
мое¹²Го.

умораше чловѣки и скоты."
Сватыи же рече: " Жено, стани
изда-
леча, и узриши силу Христа
моего!"

3. Bild Г

(сын¹фе²одоръ³порѣ⁴дѣна

Сватыи же Феодоръ⁵ возрѣвъ на

Sswiatui ge wol¹taw ret²fchze t³fchzado Mati Sstrachg na Mees⁴te
s⁵fem. Genage retschze tschzado, je⁶f⁷tna Mees⁸te s⁹fem Smii
ws¹⁰feghda Umoriasche tschzeloweki i Sskotu . S¹¹wiat¹²uige
retschze Geno S¹³tani isdaletschzia i usrischi Ssilu Chgri-
sta mo¹⁴iegho.
S¹⁵wiat¹⁶uige Phe¹⁷wdor wo¹⁸free¹⁹w²⁰ na

Der Heilige stand auf und sprach: "Mutter, was gibt es an
dieser Stelle zu befürchten?" Die Frau antwortete: "Kind,
an dieser Stelle lebt ein Drache, er tötete schon immer Men-
schen und Tiere." Er sagte: "Geh etwas weg, und du wirst die
Kraft meines Christus erleben."

Der hl. Theodor blickte zum

- 1 Döderlein las für čto unbegründet čjado; letzteres be-
gnet erst in der Antwort.
- 2 Man vgl. Lukas 17,12: staša izdaleča
- 3 Das nach "wosree" in den Text geratene w lässt sich nicht
erklären.

нѣо|сопѣомлѣпѣ|за

небо и сотвори молитву и за-

прѣтнѣмїю|мѣнѣхѣра

¹
прѣти змїю именемъ Христа

нзлѣстннмѣста

излѣсти изъ мѣста

2.2. своего. тогда слышавъ

своего. Тогда слышавъ

змїи|поднѣжнн|ка|хѣ|па|нз

змїй подвижника христова и из-

вѣдѣ. |дѣшѣмѣкаменїѣ

вѣдѣ⁴. Иду⁵ ему каменїѣ

мѣстатого|распа

мѣста того распа-

ѣ6

3.2. дашѣнземлѣашрепеташѣ.

дашеса и земля трепеташе.

neebo jffotworiz Molitwu. Isapieeti Smiju jmenem Chgrifto-
wim, jfteefti is Meesta ffwioegho. Toghda fslirchaw
Smii Podwignika Chriřtowa jiride. Iduřchu iemu Kamenije
meeřta togho rařpadařchē, i femlia trepetařchē

Himmel, betete und befahl dem Drachen im Namen Christi, aus
seinem Verstecke herauszukriechen. Da witterte der Drache
den Streiter Christi und kam heraus. Als sich der Drache
bewegte, barsten die Steine an dieser Stelle, und die Erde
zitterte.

- 1 Statt zapreti liest Döderlein "isapieeti", was er mit "beschwor die Schlange" übersetzt. Dieser Vorschlag befriedigt nicht, zudem ist der Dativ zmiu nicht geklärt. Deshalb ist es sinnvoller, zapreti zu lesen. In der gr. Vorlage steht, allerdings in einer Rede an die Schlange, ἐπι-
τάσσω. Da dieses Wort im Glossar Leskiens die Übersetzung des Wortes zaprěščati / zaprětiti darstellt, da es ferner den Dativ regiert, scheint diese Lesung die richtige zu sein.
- 2 Statt eines Genitives schreibt Döderlein unbegründet Christowim (auch mit falschem i). Das Genitiv-a ist gut leserlich.
- 3 Döderlein liest isteesti. Der unleserliche e-Laut dürfte doch zur Version izlesti "herauskriechen" zu lesen erlauben.
- 4 Im Russisch-Kirchenslawischen geht das i des Stammes nach Zusammensetzen mit der Präposition iz in ein y über (Alipij, S. 147). Der nicht leserliche Vokal wurde deshalb mit y wiedergegeben.
- 5 Das auch von Döderlein gelesene iduřu ist wohl verschrieben und soll iduřču heißen (vgl. Kap. VI).
- 6 Die Reflexivsilbe -sja wird sonst nie in dieser Weise wiedergegeben.

С ¹ ыи ^ж сѣдѣ ² накони	Свѣтыи же всѣдѣ ¹ на конь и
поскака ^н конѣста.....	поскака конь и ста <на немъ ногами> ²
тогда ^н астыи	Тогда свѣтыи
чѣ ^н вѣр ^н ѣжне ^н прото ^н но ^н бн ^н с ^н мнѣ ^н а.	оружиемъ прободѣ и уби змиа
и ^н отиде ^н радуаса ^н и ^н поа ^н	и отиде радуаса и поа
бас ^н миро ^н .	бога съ миромъ.

ffwetűige wffeed na Kon [i porskaka Kón-c-.- MieT. Tóghda ffwiatui wrugijem probod i ubi fmiia jwride raduiaffia i poia Bogha ffmiron⁴.

Der Heilige bestieg sein Pferd, und das Pferd sprang los und stand mit seinen Füßen auf ihm. Da stach der Heilige mit seiner Waffe zu und tötete den Drachen und ging freudig und Gott preisend in Frieden fort.

- 1 Da in vsědъ (Part. Perf. Akt.) die persona agens (Th. Str.) mit dem Träger der Handlung des Verbs poskaka (Pferd) nicht identisch ist, erwartet man im ersten Glied des Satzes Dat. abs. Der Schreiber bezog das Partizip vsědъ offensichtlich falsch auf poskaka, deshalb das Partizip im Nominativ.
- 2 Ratlosigkeit bei Döderlein, wiewohl der Sinn der Textstelle aus der Vorlage (Augaros, Kap. 6 erhellt: Der Heilige bestieg sein Pferd; das Pferd sprang los und stand auf seinen (des Drachen) Rücken mit seinen vier Beinen). Ansatzpunkt zu weiteren Kombinationen bietet das nach starker photographischer Wiedergabe deutlich zu lesende "sta", dessen ersten Buchstaben Döderlein noch zu entziffern vermocht hat. Zieht man den Text Dmitrijs von Rostov heran (sta na nemъ vsěmi četyrmi nogami), dann kann man getrost nach Aussparen des Entbehrlichen (vsěmi četyrmi) die ca. 10 Buchstaben bemessende Lücke in obiger Version füllen.
- 3 Der u-Laut muß mit оѵ wiedergegeben sein; ѵ und ѣ sind kaum leserlich.
- 4 Dieses Seitenbild offenbarte deutlich die unzulängliche Transliteration Döderleins. Ähnlich ausschauende Buchstaben wurden verwechselt: jwride statt otide, slirchaw statt slyšavъ u.ä.

4. Bild



Der Text des vierten Bildes ist zum größten Teil abgeblättert. Döderlein fand ihn schon bei Aufnahme seiner Forscherarbeiten so verstümmelt vor, daß er auf Beigabe des noch Leserlichen verzichtete: "Indeme die Slavonische Beyschrift bey dieser V. Vorstellung /da die meisten Litterae abgestossen/ unleßlich; also bleibet hier die Lectio der Sprache aus / und der Innhalt wird aus probaten Martyrologiis ersetzt" (S. 63).

Auf der rechten Bildseite ist ein knappes Viertel, das ganze Wörter erkennen läßt, gut erhalten, ferner durchzieht ein schmaler noch leserlicher Streifen von oben bis unten die Mitte des Textteiles.

Da auf der ganzen linken Bildhälfte keinerlei Anhaltspunkte eventuelle Konjekturen stützen könnten, muß eine hypothetische Ergänzung unterbleiben. Nur um der Vollständigkeit willen werden hier die leserlichen Buchstaben vermerkt und der Sinn, soweit er aus Augaros und Dmitrij von Rostov erschlossen werden kann, eruiert.

..... и ꙗцрѣаком... <Ликиний> царь, ꙗко м<уж>

...премрѣ сподѣае ...премудрь повѣдаеъ.

Посла Посла

22. а до нрѣахню... ...<сво>а во Ираклию...

шестьин. } по пехъ его <пробыва>ше сватыи, и повелѣ его

привесть¹ привести

3.2. ѿ црѣа прѣк фѣвров ...отъ царѣа пришедше къ Феодору

(Da hörte) der Kaiser Licinius, daß ein weiser... Mann (von Gott) verkünde. Er schickte... seine (Krieger) nach Heraklea, (wo) der Heilige (weilte) und befahl, ihn herbeizuschaffen. (Sie reisten) vom Kaiser ab und kamen bei Theodor an.

¹ Augaros: "in aller Ehre ergreifen" (μετὰ πάσης τιμῆς). Die 14-bildrige Novgoroder Ikone enthält diesen Gedanken auch: zdostojnoju čestiju.

... бы ¹ . (ты ^ж шисл ^о	Святый же ... сло-
песыр ² гаш ^е	веси ругаше
ч.з. ... 3. Посланны ^ж по ⁴ 5	... Посланный же во
хо ^ц е ^т видети	хочетъ видети
тво ^е 6	твое
диги ⁷ ниса...	<д>вигнутиса

Der Heilige schalt sie mit...Worten...Wiederum nach (Nikomedien) geschickt, (sagten sie zum Licinius: "Theodor) will deine (Hoheit) sehen. (Wir müssen zu ihm) reisen..."

-
- 1 Sinn: Sie machten sich von Nikomedien nach Heraklea zu Theodor auf und forderten von ihm, vor dem Kaiser zu erscheinen.
 - 2 Wiedergabe der griechischen Formulierung $\kappa\epsilon\iota\theta\alpha\nu\omicron\tau\varsigma \rho\acute{\eta}\mu\alpha\sigma\iota\nu \acute{\epsilon}\nu\epsilon\pi\alpha\iota\zeta\epsilon\nu \alpha\upsilon\tau\omicron\iota\varsigma$ (Er verspottete sie mit Äußerungen, die man gutheißen mußte).
 - 3 Man erwartet die Forderung Theodors, der Kaiser solle von Nikomedien nach Heraklea ziehen (Dmitrij von Rostov: i...napisa, jako ne възможно est' emu ostaviti grad... molju : potrudisja samъ, i sěmo priidi...).
 - 4 Auf der Ikone muß der Sachverhalt vereinfacht dargestellt sein, daß ein Teil der Gesandtschaft gleich zum Kaiser zurückkehrte, während ein Teil bei Theodor blieb.
 - 5 Die Krieger kehren zum Kaiser zurück.
 - 6 Der Auftrag, den Theodor erteilt hat, wird dem Kaiser mitgeteilt.
 - 7 Augaros: $\pi\rho\acute{\epsilon}\pi\omicron\nu \eta\mu\acute{\alpha}\varsigma \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota \sigma\kappa\upsilon\lambda\eta\nu\alpha\iota \pi\rho\acute{\omicron}\varsigma \alpha\upsilon\tau\omicron\nu$ (Wir müssen zu ihm reisen).

5. Bild

Е¹

Послушавъ же Ликинѣи
словесѣ² ихъ и собра множен-
ство гражанъ осемь⁴ тысящъ и
иде съ ними

Послушавъ же Ликинѣи

словесѣ² ихъ и собра множен-
ство гражанъ осемь⁴ тысящъ и

иде съ ними

и. 2. Поираклии спедикюбра

во Ираклию съ великою ра-

достию. | събогисвоимн

достию и съ боги своими

златымнн и сребренымн.

златыми и сребреными.

Въ ту же

Въ ту же

и. 3. Нощь свѣтъи Феодоръ видѣ

нощъ свѣтъи Феодоръ видѣ

Posluschawge Likinii Sslowe sfigh³ j s[sobra mnogesftwo ghragan
Woffem Tuffiaschsch. J ide s[simi wo Jpakliiu² Siwelikoju Ra-
dosftiiu i[sboghi s[swoimi Slatumi i[sfrenenumi⁶. Wtuge
noschschz s[wiati i Pheodor widee

Nachdem Licinius deren Worte vernommen hatte, sammelte er eine Menge Volk, 8000 Mann, und zog mit ihnen nach Heraklea mit großer Freude und mit seinen goldenen und silbernen Göttern. In dieser Nacht sah der heilige Theodor

- 1 Der Querstrich ist von der Ikone abgeblättert.
- 2 poslušati wird mit dem Genitiv verbunden (Leskien). Man vgl. auch Sobolevskij, S. 199.
- 3 Döderlein schreibt gewöhnlich statt eines russischen ch in der Umschrift chg.
- 4 Osem' "acht" nach Alipij, S. 87. Auch Kiparsky I, S. 147, betont, daß bis etwa 1850 im höheren Stil osem', nicht vosem' gesprochen wurde.
- 5 Unzulängliche Transliteration. Döderlein wurde irre beim Gebrauch des kyrillischen Alphabets.
- 6 Ebenfalls unzulängliche Transliteration. Es muß srebrenymi heißen.

доснѣ. ꙗко ꙗзѣбѣтъ по	во снѣ, ꙗко взѣтъ бысть по-
кроу храма его ꙗже	кроу храма его, въ немъ же
лежа	лежа-
ч. шестынъ, стрѣлы ѿгнѣ	ше свѣтъ, и стрѣлы огне-
ны летѣтъ на нь. Воставъ	ны летѣтъ на нь. Воставъ
же и разсмотрѣ сонъ ꙗко бо	же и разсмотрѣ сонъ, ꙗко богъ
бѣдѣтъ на мученіѣ. ѿб	бѣдитъ его на мученіе, и об-

wolffnee. Jake¹ wfiat büßft Pokrow chgrama jegho wnemge,
Legasche fwiatui, jsftreeld ŷghnenü letiafchschz nan wosftawge
irassfmotree ffon jako Bogh wedet na Mutschzenie. Job-

im Traum, daß das Dach des Hauses, in dem der Heilige lag,
fortgerissen wurde und Feuerpfeile auf ihn flogen. Er er-
hob sich, überdachte den Traum (und erkannte), daß Gott ihn
zum Martyrium auffordere.

1 Es muß eindeutig jako heißen.

2 An dieser Stelle ist der Text wahrscheinlich korrupt. Unge-
fähr zwei Buchstaben eingerückt stehen die ersten zwei Zei-
chen, die aber nicht klar leserlich sind, ehe man "di" mit
hochgestelltem t erkennt. Das nächste Graphem ist ebenfalls
undeutlich erkenntlich, es könnte als "ego" gelesen werden.
(Döderlein führt es gar nicht auf.) Nach geringem Zwischen-
raum folgt ein a. Das vedetъ, das Döderlein anführt, befrie-
digt nicht, da deutlich zu lesen ist, daß das Verb auf -ditъ
endet. Der griechische Text ist ausgerechnet an dieser Stel-
le freier wiedergegeben (ἐλογίσατο παρὰ Κυρίου εἶναι
τὴν μαρτυρίαν). Er kann somit zur Lesung nicht beitragen.
Möglich wäre die Lesung "beditъ (n)ego na". Anstelle eines t
wurde wie öfter in beditъ ein e geschrieben. Ähnlich wie
Leskien führt auch Miklosich in seinem Wörterbuch unter
bedit' die Bedeutung zwingen (cogere, ἀναγκάζειν) unter
erster Bedeutung an; doch legt er dem Worte, das mit der
Präposition na verbunden wird, auch die Bedeutung incitare
(προτρέπεσθαι , παρακαλεῖν) bei. Gerade letztere Bedeu-
tung gibt einen ausgezeichneten Sinn: "... als er den Traum
überdachte (und erkannte), daß Gott zum Martyrium auffor-
dere..."

лечеса пчесты арны. ¹	лечеса в ¹ честн ¹ ыа ризы и в-
сѣдѣна конь сръте царя.	сѣдѣ на конь и сръте царя
рѣрадѣ ³	и рече: " Радуй ³ "
сѣсатндержашныи властели ⁴	са, господи ⁴ , державный властели-
ны. Црь же лобза ⁴ еи рѣприн	не!" Царь же лобза его и рече:
андѣбослнце подобае ⁴ бо	" При-
те ⁶ црп ⁷ по	ди убо, солнце! Подобааетъ убо
	тебе царство-
зѣдати со мною пренецѣ	вати со мною и венецъ
носити.	носити."

letschzeffia wtschzeftnia Ris⁸ j wffeed na kon ūfreete² Czaa-
ria: J retschze raduiffia ghoffpodine, dergawnŭi wlasfteline.
Czaarge lobfa jegho i retschze priidi ubo Sfolnzepodobajet.
Ubo tebe Czaarŭstwowati Sŭomnoju j wenēz noffiti.

Er zog edle Gewänder an, bestieg sein Pferd, ritt Licinius
entgegen und sagte: "Freue dich, Herr und mächtiger Gebie-
ter!" Der Kaiser küßte ihn und sagte: "Wohlan, meine Sonne,
komme her! Dir geziemt es in der Tat, mit mir zu herrschen
und die Krone zu tragen."

- 1 Das n ist offensichtlich vergessen worden.
- 2 Was heißt ūfreete?
- 3 Das i ist offensichtlich vergessen. Vgl. 10,3 raduisja.
- 4 Gospodinъ gewöhnlich vom weltlichen Herrscher, gospod' von Gott (Miklosich de deo, κύριος). Čremosnik kennt von beiden Wörtern die gleiche Abbreviatur. Sreznevskij führt an, daß gospod' auch im weltlichen Bereich Verwend-
ung fand (Matth. 24,25).

6. Bild

Σ

И ѿше^ашѹ же ц^арю по^аиракли^ю
и с^ии мно^же^тво на^рода. и на^а
позорищ^и соборне^м рече^а ц^арь
къ Феодо-

И вше^ашѹ же ц^арю во Иракли^ю
и с^и нимъ мно^жество на^рода и на
позорищи соборне^м рече^а ц^арь
къ Феодо-

ру. Принеси^и Феодо^{ре} вели^к
имъ бо^гомъ ж^ертву^а. (С^вѣ^тыи^и же
рече^а ц^арю да^и мнѣ ч^тны^а
сво^а бо^ги.

ру: " Принеси, Феодоре, вели^к
кимъ бо^гомъ ж^ертву!" С^вѣ^тый же
рече^а ц^арю² : " Вдай³ мнѣ ч^тны^а
сво^а бо^ги.

да^и внесу^а въ клѣ^ть сво^ю
и показ^у и помаза^въ па^ки при^и
несу^а. (Пре^дъ то^бою имъ^и пожру^а.)

да внесу^а въ клѣ^ть сво^ю
и показу^а и помаза^въ па^ки при^и
несу^а и предъ то^бою имъ^и пожру^а!"

Jwschedoschuge¹ Czaariu wo Jrakliu, jsfnim mnogesltwo Naroda.
Jna poforischschzi Sfobornem retschze Czaar kPheodoru: Pri-
neffi Pheodore welikim Boghom gertwu. Sfwiatlige retschze
Czaariu. Wdai mnee tshzeftnua sfoia Boghi, da wneffu ia
wkleet sfoiu, i pokafui pomafaw, paki prineffu, i predt
Toboiu im pogru

Also zog der Kaiser in Heraklea ein und mit ihm eine Menge Volk.
Auf einer öffentlichen Versammlung sagte der Kaiser zu Theodor:
"Theodor, bringe den großen Göttern ein Opfer dar!" Der Heilige
entgegnete dem Kaiser: "Gib mir deine ehrenwerten Götter, damit
ich sie in meine Behausung bringe, sie in Räucherdunst einhülle,
sie mit heiliger Salbe bestreiche, wieder zurückbringe und ih-
nen vor dir opfere!"

- 1 Das sog. harte Zeichen schwindet in dem Partizip šedāšu, es wird keinesfalls zu o.
- 2 Carju kann Dativ und Vokativ sein. Die griechische Formulierung εἰς τὸν αὐτόν läßt für Dativ entscheiden.
- 3 Vdavati/ vdati = davati/dati (Sreznevskij).

Вземъ же

Фѣѡдорѡу црѣбѣнзла

тыѣи сребренѣи дѣлюю

и пополунощи разбѣи со

круши

и раздастѣи нищѣи.

Вземъ же

Феодоръ у царѣ боги зла-

тыѣ и сребренѣи въ клетъ свою

и въ полунощи разбивъ и со-

круши

и раздастъ нищимъ.

7. Bild

3

Минувшима же двема

днѣи ма|призва Ликинѣи

црѣ (свѣѡдора) рече По

Минувшима же двема

днѣи ма и призва Ликинѣи

царь свѣѡдѡра и рече: " По-

Wsemge¹. Pheodor u Czaaria Boghi Slatiia i S'rebrenia wkleet sfwoiu. Jwpolunoschszu rasbiw i sfokruschi ia i Rasdasit nischschim.

Minuwschimage dwema Deuma² priwfa Likinii Czaar Sfwiatago Pheodora i retschze: Po-

Nachdem Theodor vom Kaiser die goldenen und silbernen Götter in seine Behausung mitgenommen hatte, zerbrach und zerschlug er sie um Mitternacht und verteilte (die Bruchstücke) an Bettler.

Am dritten Tage rief der Kaiser Licinius den hl. Theodor und sage: "Zeige

- 1 Döderlein setzt Wsemge vor den Punkt. Er verwechselt das zu lesende vzemъ же (empfangen habend) mit vsѣmъ же (allen). Das "allen" ist zwar sinngemäß und grammatikalisch richtig bezogen, aber bei dieser Lesung fehlt das Prädikat des folgenden Satzes. Zudem steht in der Vorlage (Augaros, Kap. 9) nur: "...ich werde ihnen opfern", nicht "ihnen allen".
- 2 Deuma ergibt keinen Sinn.

каждѣрзаніѣспое

кажи дерзаніе свое

2. Кѣѣтомъи пожри предъ всѣ

къ богомъ и пожри предъ всѣ-

ми нами. максѣнтии же

ми нами!" Максентии же

сотникъ рече: Царю, присныа

сотникъ рече: " Царю, присныа

твоа богини

твоа богини

3. Поругана естъ. аздѣтъ

поругана естъ. Азъ видѣхъ

главѣ великиа артеми

главу великиа Артемиды

kagi Dersanije ((woie KBoghoŋ i pogri predt wsŋemi nami.
MaK ŋlent ŋge Sŋotnik retschze Czaariu Psŋirnŋia tŋwoia Boghi
porughana iesŋt. As videechg Glawu welikiia Artemidŋ

dein Wohlwollen gegenüber den Göttern und bringe ihnen vor
uns allen ein Opfer dar!" Der Zenturio Maxentius aber sprach:
"Kaiser, (deine ehrwürdige Göttin) ist verunglimpft worden.
Ich sah, daß der Kopf der großen Artemis

- 1 Die Textstelle ist verderbt, und es bleibt, wie man sie auch zu korrigieren versucht, ein ungeklärter Rest. Schon das ju in dem vorhergehenden Worte carju, ganz gleich, ob es im Dativ oder im Vokativ steht, ist unterschlagen im Gegensatz zu 6,2. Der Sinn der schwer leserlichen Stelle muß lauten: "Deine göttliche Stärke (κράτος) ist verspottet worden." Ebenfalls kennt Dmitrij von Rostov diesen Inhalt: tako mi velikich bogovŋ, prel'stisja dnes' carstvo tvoe otŋ... Die Döderleinsche Lesung enthält viele Verstöße gegen die Grammatik und ist die unwahrscheinlichste: Man erwartet -ii tvoi bozi porugani sut'. Geht man davon aus, daß er in psŋirnuia zumindest die heute nicht mehr leserlichen Buchstaben erfaßte, dann hat prisnyj (ehrwürdig, echt) die meiste Ähnlichkeit mit Döderleins Version. Verfolgt man sie weiter, dann kann man kombinieren, daß die Maler "Stärke" konkret mit bgi wiedergegeben haben, einer Abbreviatur, die man als bogini lesen darf; das gut russische Wort boginja erschiene somit in der ksl. Form. SlAkN bezeichnet mit diesem Wort eine weibliche Gottheit, z.B. Diana (= Artemis), die tatsächlich auch im nächsten Satz genannt wird. Mit nur einer Unstimmigkeit kann man somit lesen: Prisnaja tvoja bogini porugana est'.

носимъ нищою / радующу

са ѿ неѣ. ^Феодоръ

^чж^серетакомнилахъ да.

Аще бози твоѣ не могутъ себе

^ѡпомо. тако не возмогутъ и намъ

помоци.

с. тогда разгнѣва сѣ / ли

кинѣиць / повелѣ сѣмъ про

тагнути. / ^жезлиемъ бити

^нда

с. ^хранъ по плещема. / ^н по

носиму нищою и радующе-

са о ней." Феодоръ

же рече: " Тако ми сила Христова.

Аще бози твои не могутъ себе

помоци, тако не возмогутъ и намъ

помоци."

Тогда разгнѣва сѣ Ли-

кинѣи царь и повелѣ святаго про-

тагнути и жезлиемъ бити

и дати

шестьсотъ ранъ по плещема,

2

пять десать по

noffimu nischschzoiu i raduiuschschzulsüa¹ e nei. Feodor
ge retschze: Takomi Sfila Chrifstowa Aschschze Bofi twoi ne
mogut sfebее pomoschschz, tako newofmogut i nam pomoschschzi.
Toghda rafgneewawsfia Likinii Czaar i powelee Sfwiatagho pro-
tiaghnuti jgesliem biti i dāt Scheft Sfof ran popleschschze-
ma. (Wosfm) Piatdesfiat po

von einer Bettlerin umhergetragen wurde, die sich über ihn
freute." Theodor sagte: "Das ist eben die Macht Christi.
Wenn deine Götter sich nicht helfen können, dann werden sie
auch uns nicht helfen können."
Da erzürnte Licinius und ließ den Heiligen strecken und mit
Peitschen schlagen und 600 Wunden auf die Schultern schla-
gen, 50 auf

1 -süa ist völlig unverständlich.

2 Nur pjat' desjatъ ist richtig, wie auch die Vorlage auf-
weist.

1.3. ѿмѹѧсти.ѣ. дѣни. | по
 дѣѣтѣхѹ по велѣ царѣ (ѿ
 гамѹ сотворити крестъ и по
 ста

ему асти пять днии. И по
 днехъ тѣхъ повелѣ царь слу-
 гамъ сотворити крестъ и по-
 ста-

1.4. дити прѣ прати. | пригвоз
 дити / сѣгонанемѹ.

вити предъ враты и пригвоз-
 дити сватаго на немъ.

jemu jaſti Piat Dnū¹ Jpodnechg teechg powelee Czar Sslugamm
 Sſotworiti Kreſt i poſtawiti predt wratſ jprighwoſditi Sſwia-
 tagho na nem.

fünf Tage lang nicht zu essen. Nach Verlauf dieser Tage ließ
 der Kaiser die Diener ein Kreuz errichten, es vor den Toren
 aufstellen und den Heiligen daraufnageln.

Fortsetzung der Fußnote 3 von S. 79:

stand der Silbe gvozđ- in dem späteren Wort prigvozđiti
 ist vom ersten bis zum letzten Buchstaben ebenso lang wie
 in der hier angezeigten Lücke. Wie ist diese Textstelle
 syntaktisch zu verstehen? Entgegen der Schreibung mit
 hartem Zeichen in 9,1 wird gvozđ' hier als Akkusativobjekt
 von zabiti ganz regelrecht nach der weichen männlichen
 Klasse gebeugt und trägt die altrussische Akkusativendung
 ѣ, die, bei völliger Gleichheit des ѣ und е (vgl. S. 146 f.),
 unter gvozde (statt gvozďě, z.B. Borkovskij, S. 179) er-
 scheint. Damit gibt das Wort auch den Plural des gr.
 μεντήματα wieder. - Das Adverbiale des Ortes noze
 wird allerdings nur verständlich, wenn die Präposition
 vъ ergänzt wird.

1 Es muß eindeutig dnii heißen.

2 Das sog. harte Zeichen ist kaum zu lesen, desgleichen
 nicht das hochgestellte s. Es wird nach 9,1 ergänzt.

3 Das i ist kaum zu lesen.

9. Bild

୧୦

Приблизительно $2 \text{ гн} / \text{ка}$

Θεωρα | πρηγ^ςο^ςζ^ςδ^ςνη^ςα^ςε^ςνα

крѣ, еднгоздѣиша

2.2. ПТАННЫ АЕГОУ ДЫ. | по | ДЕ

ЛѢЦРЬШРОКОСТРЕЛАТН

ПОСЫНЮЕГО

12. | н с т р з а т н с т р б у | с з б

ницами и ногтевыми жезлами

Приведше же слуги мученика

Феодора и пригвоздиша его на

кресте, единъ гвоздъ вбиша

въ тайныя его уды. И пове-

лѣ царь отрокомъ стрелати

4
во очию его

и истерзати стрѣлы съ зѣ-

НИЦАМИ И НОГТЫ ЖЕЛѢЗНЫМИ

Priwedeschege¹ Sslughi Mutschzenika Fewdora i prighwosdischa jehgona Krefste, jedin ghwosdt wbischa wtaindia iegho Udü. I powelee Czär Otrokom sftrelia ti wo wtschüü iegho i⁵ Sfter-sati sftreelü sfsee nitzami i noghtu geles nümü

Die Diener brachten den Märtyrer Theodor herbei, nagelten ihn ans Kreuz und schlugen einen Nagel in seine Scham. Der Kaiser ließ junge Männer in seine Augen schießen, die Pfeile mit den Augäpfeln herausziehen, mit Eisenzangen

1 Das zweite e ist überflüssig: *priveděše že*

2 slugi ist schwer zu lesen, da ganze Teile der Buchstaben abgeblättert sind.

3 Das z in gvozdz ist kaum zu lesen.

4 očiju ist Instr. Dualis (vgl. Syntax).

5 i isterzati. Döderlein übersah das i der Konjunktion.

ч. Драти ^п л ^о т ^ь его ^с в ^ѣ щ ^а / гора	драти плоть его и сведами гора-
щ ^и м ^н ж ^ѣ щ ^и по стр ^у пом ^ѣ	щими жеди по струпомъ
с.з. ^ѣ го др ^у з ^и н ^ѣ т ^а йн ^ѣ н ^ѣ / ^ѣ то ^ѣ ды	его. Друзии же тайныа его уды
ж ^ѣ л ^ѣ з ^ы о ^с тр ^ы м ^и	жельзы острыми
с.з. про / ^а х ^у	проаху. ³

10. Bild



И по с ^ѣ м ^ѣ по в ^ѣ л ^ѣ Л ^и к ^и н ^ѣ	И по сѣмъ повелѣ Ликинѣ
с ^ѣ т ^ѣ го ф ^ѣ о ^д ор ^ѣ а о ^с т ^а в ^ѣ т ^ѣ и на	сватаго Феодора оставити на
кр ^ѣ ст ^ѣ ѣ н ^ѣ с ^ѣ м ^ѣ а. м ^н ѣ ^ѣ ж ^ѣ	кресте висима, мнѣвъ же
о ^к а ^а н ^н ы ^ѣ (с ^ѣ т ^ѣ го)	окаанны сватаго

drati Plot iegho i swescham¹ ghoriaschschzimi geschschzi po
s[trupom] iegho. Drusnige² tainnia iegho udu geleesu Os[trumi]
Kroiachgu.
J po[ss]em powelee Likinii Swiatago Phewdora os[tawiti] na Krees-
ste wiffima. Mneewge Okaiannu S[wiatago]

sein Fleisch aufreißen und mit brennenden Fackeln über seine
Wunden brennen. Andere trennten mit scharfen Eisen seine Scham
ab.

Danach ließ Licinius den hl. Theodor am Kreuze hängen, denn
der Verfluchte war der Meinung, daß der Heilige

- 1 Döderlein übersah das per litteram superpositam geschr. i.
- 2 Es muß druzii heißen.
- 3 Döderlein las aus unerklärlichen Gründen den Anfangsbuch-
staben falsch. Projachu, von projati/proimati (nach Miko-
sich demere, eximere), entspricht dem gr. βλεπων (sie
trennten ab). Mehr über Form und Wortbedeutung S. 162 und
S. 168. Zur Wortbedeutung von udy: Kiparsky II, S. 47 und
S. 149

посла // двасотника своа // рече	посла два сотника своа и рече:
5. Принесите ми злосмертне	" Принесите ми злосмертное
тѣло Феодорова да въ раку ² оловяну вложше ввержемъ	тѣло Феодорово, да въ раку ² оловяну вложше ввержемъ
6. Моренесмысленны // ради	въ море несмысленныхъ ⁴ ради
христианъ.	христианъ!"
11. Bild 	

Шедше же два чредника

Шедше же два чредника

posla dwa sfotuika sfwoia¹ i retschze: Prinesite mi Slo -
fsmertnoie Teelo Feodorowo da wraku Olowianu wlogsche sfwe-
agem² wmore nesfmslenuchg radi Chgriftiann.
Schedfchege dwatschzrednika

sandte er seine zwei Zenturionen und sagte zu ihnen: "Bringt mir den übel zugerichteten Leichnam Theodors, damit wir ihn in einen Bleikasten legen und ihn ins Meer werfen um der unvernünftigen Christen willen!"

Die zwei Zenturionen (höheren Ranges)⁵ des Kaisers kamen,

Fortsetzung der Fußnote 6 von S. 83:

wieder: Likinij že svĕta ne dožda no po brezgu posla Antiocha (žit. Strat. XVI. v. (Vostokov)). Es besteht keine Veranlassung, in dem na brezgu des Ikonentextes eine Verschreibung der aus Sreznevskij zitierten Version anzunehmen, da vstat' na brezgu als gut russisch belegt ist: bei Tagesanbruch aufstehen.

- 1 Feodorovo muß man lesen; -ovъ, -ova, -ovo häufiges Suffix
- 2 raka hat hier nicht die aksl. Bedeutung sepulcrum (μνημεῖον), sondern die russ.-ksl. larecъ (Kasten, Schachtel) oder kovčegъ (Sreznevskij, SLAKN)
- 3 "... damit wir ihn ins Meer werfen", v-veržemъ
- 4 radi wie das griech. δία, also "um der unvernünftigen Christen willen".
- 5 Der Befehl, Theodor herbeizubringen, war in 10,4 an zwei (Fortsetzung der Fußnote auf S.85).

црѣвѣ. | ондѣ шастѣосната

царевы и видѣша сватаго сната

сокрѣтанъ зарапа. | отъ ропаша

со креста и здрава и вѣроваша

хон

Христови:

12. отъ ондѣ шастѣосната отъ ропаша

въ тои день отаи² вѣроваша

.п. понѣ. 8. отъ деже хон

осемь десать воинъ. Увидевъ же

кинии црѣвѣ послантъ па

Ли-
кинии царь и посла антупа-

Czarewŭ, jwideescha Sŭwiatagho sŭniataffo Kreeffta i fdrawa i weerowascha wo Chgrifta¹ wtoi den 8 tai weerowascha woŭsem deŭffiat woin. Uweedewge Likinii Czar. i poŭlla Antupa-

sahen, daß der Heilige vom Kreuze genommen war und sich wohlauf befand, und glaubten an Christus: an diesem Tage glaubten heimlich 80 Soldaten an Christus. Als das der Kaiser Licinius erkannt hatte, schickte er den Prokon-

Fortsetzung der Fußnote 5 von S. 84:

"sotnika" gerichtet. An dieser Stelle wird im Gegensatze zur Ikone, in der griechischen Vorlage der militärische Rang $\kappa\epsilon\upsilon\tau\upsilon\rho\iota\omega\nu\epsilon\varsigma$ näher erklärt: $\eta\sigma\alpha\nu\gamma\alpha\rho\kappa\alpha\iota\delta\rho\delta\iota\nu\acute{\alpha}\rho\iota\omicron\iota$, in den AASS ebenso: centuriones, erant enim ordinarii. Als die Zenturionen ihren Auftrag auszuführen sich anschicken, werden sie im Original (Augaros Kap. 14) wiederum $\kappa\epsilon\upsilon\tau\upsilon\rho\iota\omega\nu\epsilon\varsigma$ genannt, desgleichen in den AASS. Nur im Ikonentext wird das Wort sotnikъ zur Abwechselung hier in 11,1 durch črednikъ ersetzt; die im ersten Fall verabsäumte nähere Erklärung wird gleichsam im Nachtrag gegeben. Die Bearbeiter beweisen damit, daß sie selbst in der Raffung die Aussagefülle der Vorlage ökonomisch erhalten wollen. - Ein ordinarius ist ein Unteroffizier von gehobener Stellung und Verantwortlichkeit (RE, s.v. ordinarius). Diese Sonderstellung verkannte Sreznevskij, ja er verkehrte sie ins Gegenteil, wenn er von der zitierten Stelle aus der Vita des hl. Theodor Stratilat (14. Kap.) běsta bo i čred'na (Min. čet.) čred'nyj mit rjadovoj, obyčnyj angibt.

- 1 Statt christovi las Döderlein wo Christa wohl in Anlehnung an eine andere Stelle. Der Auslaut -vi ist deutlich zu lesen. Auf IK wird vērovati mit einem Nomen auf dreierlei Weisen verbunden: neben bloßem Dativ, mit kъ und Dativ (11,3), ferner vo Christa (12,1).
- 2 otai "heimlich" (Miklosich und Petković)

рече нѣте | мужи | миромъ.
и. | мнози | имуще | дѣхъ | не
чѣхъ | касаніемъ | брѣзъ
его | исцѣлиша.

рече: " Идете, мужи, съ миромъ!"
И мнози имуще духи не-
чистыа касаніемъ ризъ
его исцѣлиша.

12. Bild Ш

Слыша оже | ликиніи | црь
іако | множество
вѣрують | во Христа | и разгнѣ-
вався | и посла | мечника²
и повелѣ | святаго | усекнути.

Слышавъ же Ликинїи царь
іако множество
вѣрують во Христа и разгнѣ-
вався и посла мечника²
и повелѣ святаго усекнути.

retschze idēte mugi s̄miromm. Jmnoſi imuschschze Duchgi
netschzi r̄tūia Kaffanūemm Ris iegho isftzeleescha.

Sflūschawge Likinii Czār iako mnogeſftwo weeruiut wo
Chgriffta jrasghneewawsfia i poſſla Metschnika j powelee
sſwiatagho uffeknuti.

sprach: "Gehet hin, Männer, in Frieden!" Und viele, die von unreinen Geistern besessen waren, wurden nach Berühren seiner Kleider gesund.

Nachdem der Kaiser Licinius vernommen hatte, daß eine große Menge an Christus glaubte, erzürnte er und schickte den Henker und befahl ihm, den Heiligen zu enthaupten.

1 Nach Alipij, S. 162, wird nach dem grammatikalischen Singular množestvo das Prädikat vorzüglich mit dem Plural verbunden, eine Norm, die den kaum leserlichen ju-Laut in verujut als richtige Lesung deklarieren läßt. Auch das griech. ἐπίστευσαν unterstützt sie.

2 Es ist offensichtlich, daß die Endung a aus Versehen nicht auf IK geschrieben ist.

мчникъ же христовъ Феодоръ мѣт
 а ѿсотворѣ|| аминь, сконча
 з. мѣт по нрѣ аминь. | простре
 чюую свою пыю, и ѿсеченъ
 бы || ств. мѣта
 ч. Феврална. 3. || Ань. 6. Соуво
 мѣ пераю нлю поща.

Мученикъ же христовъ Феодоръ
 молит-
 ву сотворѣ братии и сконча
 молитву и рече " аминь "
 и простре
 честную свою выю и усеченъ
 бысть. Мѣсаца
 Феврална седьмой день въ субо-
 ту, первую недѣлю поста.

Mutſchzenikge chgriff towf Phewdor molit wu sſotwor (Bratni¹)
 j ſſkontschza Molitwu i retschze Amin. I wroſſtre² tſchzeſſnu³
 ſſwoiu wui⁴ i uſſetſchzen buſſt. Meſſitza Fewralia (ſſedmagho
 dnia) oder: ſſedmoiDen wſſubotu perwui nedeliu Poſſta.

Theodor, der M rt ryrer Chriſti, betete für ſeine Brüder, be-
 endete das Gebet und ſagte "Amen", beugte ſeinen edlen Hals
 und wurde enthauptet. Am Sonnabend, dem 7. Februar, in der
 erſten Woche der Faſtenzeit.

- 1 Döderlein ſtreicht nach ſotvor' das von ihm gelesene
 Bratni . Von den vier Hinweiſen auf das Beten im 17. Kap.
 der Vorlage wählte man hier nur den Teil aus "er betete
 für ſeine Brüder". Neben bratrija exiſtiert auch bratiya
 (Leſkien, Gloſſar). Der dazu gebildete Dativ bratii iſt
 allein möglich.
- 2 Schwer zu leſen. Das          der Vorlage ergibt
 proſtre > proſtre (er hielt hin).
- 3 Die beſtimmte Form          muß gelesene werden.
- 4 v ya "der Nacken"

V. Kapitel:

Betrachtung des Ikonentextes unter literaturwissenschaftlichem Aspekt

A. Frage der Vorlage und das Reduktionsprinzip

1. Zur Frage der Vorlage

Karskij¹ zählt auf, was einem Maler als mögliche Vorlagen diene: "... gospodstvuet obyčaj nadpisivat' raznye obraženija, a inogda privodit' celye otryvki iz svjatogo pisanija, molitv , pesnopenij i raznych skazanij". Also standen dem Maler Bibel, Heiligenleben, Hymnen und Gebete zur Verfügung. Onasch² vermerkt ähnlich: "Die Literatur, um die es hier geht (Literatur als Vorlage), umfaßt die Bibel, Heiligenleben, Hymnen und Predigten."

Es leuchtet ein, daß die Predigt, die einen abstrakten ethischen Wert zum Thema hat, ein Hymnus, der keine Handlung kennt, und die Bibel, die den hl. Theodor Stratiolat überhaupt nicht erwähnt, schon auf Grund ihrer primären Aussage für Vitenikonen als Vorlagen entfallen müssen³. Deswegen ist es das Natürlichste, die Vorlage unter den Heiligenviten zu suchen. Hier kann auch die Vorlage, wie man später erkennen wird, eindeutig eruiert werden, nämlich die in griechischer Sprache aufgezeichnete Vita des Augaros; weil aber der Text der Ikone gerade an entscheidenden Stellen stark von diesem genannten Text abweicht, wirft dies erneut die Frage nach dieser Diskrepanz auf.

1 Karskij, S. 139

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 151

3 Lediglich die sog. mystisch-didaktischen Ikonen kennen Ausschnitte aus Bibeltexten: Kondakov II, Tafeln 94 ff.

Man darf deshalb auch einige Anleihen des Ikonentextes von den Menäen nicht von der Hand weisen; gerade die Abweichung am Anfang des Ikonentextes gegenüber der Vorlage bestätigt diese Vermutung. Die Menäen waren neben den Heiligenviten die bedeutendste Lektüre und weit verbreitet. Die Maler, die durch häufige Lektüre oft ganze Passagen auswendig im Gedächtnis behielten, konnten somit bei einer Kürzung, die die Fassung auf der Ikone unabdingbar forderte, bequem Varianten zur Hand haben. Die Menäen aus dem 12. Jh., die Jagić¹ edierte, enthalten aber leider keine Texte, die die Abschnitte der Monate Februar oder Juni, also der Monate des Geburts- und Sterbetages des heiligen Theodor, wiedergeben. Diese Menäen schöpften zu- meist aus Bearbeitungen des sog. Simeon Metaphrastes, der in der zweiten Hälfte des 10. Jhs. seine Sammlung zusammenstellte, doch, wie Kurbskij vermutete², sind die metaphrastischen Legenden in slavischer Sprache nicht bekannt geworden.

Von Dmitrij von Rostov ist bekannt, daß er nach den metaphrastischen Vorlagen, wie er selbst verzeichnet, übersetzte. Örtliche Übersetzungen jeglicher griechischer Literatur entstanden vor allem auf dem Berge Athos, zu dem gerne russische Pilger und Mönche wanderten und dort serbische und bulgarische kirchenslavische Denkmäler kopierten³. Dieser Brauch gilt allerdings vorzüglich für die frühe Zeit.

Wörtliche Übereinstimmungen zwischen Ikonentext und Troparien⁴ können nicht erbracht werden; freilich aber erwähnen diese Werke auch die auf der Ikone betonten Charakterzüge des Heiligen.

1 Carminum christianorum versio palaeoslovenico-rossica. Menaea Septembris, Octobris, Novembris ... edidit V. Jagić ... Petropoli 1886

2 Karl Stählin, Die Korrespondenz Ivans des Schrecklichen mit dem Fürsten Kurbskij, S. 172, FN 127

3 Šachmatov-Shevelov, Die kirchenslavischen Elemente in der modernen russischen Literatursprache, S. 6

4 z.B. Mal'cev, Menologium der orthodoxen Kirche des Orients oder Mineja mėsjačnaja, Kievo-Peč. Lavra uä.

Möglicherweise existierte eine gekürzte Fassung der Vita des hl. Theodor Stratilat in slavischer Sprache, die von einem Mönch, der des Griechischen mächtig war¹, nach einem der Gewährsmänner verfaßt war; denn gerade die gekürzten Fassungen, die sogenannten Synaxarien, erfreuten sich als spannende Lektüre großer Beliebtheit². Da ferner zwischen dem Text der 14-bildrigen Novgoroder Ikone des hl. Theodor Stratilat und dem Texte auf IK kaum wörtliche Übereinstimmung besteht, darf man schließen, daß sowohl die Bearbeiter der einen als die der anderen Ikone aus u.U. verschiedenen Quellen schöpften und vor allem die Vorlage nach eigenem Geschmack abwandeln und daß sich ferner eine allgemeingültige Fassung noch nicht durchgesetzt hatte. Erst zwischen 1543 und 1564 stellte Makarios³ seine Menäen zusammen. Da dieser Text nicht zur Verfügung stand⁴, kann über seinen Einfluß auf den Text, den man auf IK liest, keine Aussage getroffen werden. Die Übereinstimmung zur Vorlage des Augaros ist im überwiegenden Teil so offensichtlich und überzeugend, daß immer von ihm ausgegangen wird.

Die tabellarische Erfassung der Texte auf S. 92 soll graphisch die Entwicklungslinien der Textbearbeitungen verdeutlichen.

Vergleicht man den Ikonentext mit den zwei ältesten griechischen Theodorviten, der des Augaros und der des Anonymus, unter inhaltlichen Gesichtspunkten, dann ist leicht

-
- 1 Nach D. Tschizhevskij, Zur Stilistik der altrussischen Literatur, S. 106, konnten Mönche, die des Griech. mächtig waren, aus den Urquellen schöpfen.
 - 2 Handbuch der Ostkirchenkunde, hrsg. von Ivánka-Tyciak-Wiertz, S. 586
 - 3 Handbuch der Ostkirchenkunde, hrsg. von Ivánka-Tyciak-Wiertz, S. 587
 - 4 Der Verfasser wandte sich an folgende Adressen: Über die Fernleihe der Universitätsbibliothek Erlangen/Nürnberg wurde ermittelt, daß der Text an keiner Universitätsbibliothek innerhalb der Bundesrepublik existiert. Das schriftliche Gesuch an Moskau blieb unbeantwortet; Dr. M. Arndt fragte in Helsinki und Beograd ohne Ergebnis nach dem Text an; schriftliche Absagen aus Rom und Paris liegen vor.

Folgende Tabelle veranschaulicht die Textbearbeitungen:

Zeit	Primär- texte	bearbeitete Texte	weiter be- arbeitete Texte
6.-9. Jh.	AUGAROS		
10. Jh.		Anonymus	
		Metaphrastes	
12. Jh.	Übersetzung ins Ksl.? Bearbeitung zu Vorlagen von Ikonen- texten?		Predigten, Menäen (Februar nicht erhalten) Hymnen, Gesänge
15. Jh.		Novgoroder 14-bildr. Ikone	
16. Jh.	IK		Menäen des Makarios
17. Jh.		Dmitrij von Rostov	
19. Jh.			Filaret (Gumilevskij), Mal'cev Gottesdienst- menäen

zu ersehen, daß nur Augaros als Vorlage diente¹. Auf der synoptischen Übersichtstabelle, auf der das Geschehen der Randbilder gerafft in Stichworten festgehalten ist, gehen als wesentliche Merkmale der Übereinstimmung des Ikonentextes mit dem Text hervor, den Augaros überlieferte:

- a) Die ausführliche Schilderung des Drachenkampfes, die bei Anonymus nur in fünf Zeilen beschrieben ist.
- b) Die fehlende Notiz des "diplomatischen Vorspiels", bis Licinius zu Theodor zieht. Bei Anonymus reist Licinius unmittelbar nach Erhalt der Einladung ab, ohne erst zuvor Gesandte zu entsenden.
- c) Die "sachliche" Beschreibung der Martern, die bei Anonymus - einem dramatischen Ablauf auf der Bühne vergleichbar - mit vielen Reden durchsetzt und in breiter Schilderung überliefert ist.
- d) Eine dreifache Abweichung in den Martern ist zu verzeichnen: Nach Anonymus wird das Peitschen nicht so detailliert auf Rücken, Nacken und Bauch verteilt; während der Haft muß der Heilige nicht auf spitzen Stacheln stehen; er wird nicht mit einem Pfahl durchbohrt.

Der gekünstelte und rhetorisch recht reiche Text des Augaros war für liturgische Zwecke und zum Beschriften einer Ikone zu lang, man wollte aber nicht nur ein Detail, sondern die Gesamtheit der Taten und Martern erfahren, also präparierte ein Künstler oder eine Künstlerschaft den Text zurecht, ehe er auf die Ikone geschrieben werden konnte, hauptsächlich kürzten sie ihn.

¹ Obwohl der Text Dmitrijs von Rostov, also die metaphrastische Bearbeitung, stellenweise die reine Übersetzung des Augarostextes darstellt, kann nicht diese Textgestaltung oder seine Quelle bei der Erstellung des Ikonentextes gedient haben. Schon die Abweichungen am Anfang bestätigen diesen Gedanken:

Die Notiz, daß sich der Heilige heimlich aus dem Lager schlich, um das Untier zu vernichten *μη ποιήσας θόρυβον ἐν τῷ στρατοπέδῳ* und der Sachverhalt, daß Theodor einschlief, ohne zu wissen, daß der Drache in der Nähe lauerte *μη ἐπιστάμενος, ὅτι ἐκεῖ ἦν παραμένων ὁ δράκων*, fehlen bei Dmitrij von Rostov, während hingegen IK sie kennt und festhält.

Im Falle des Ikonentextes kann gleichsam ein Blick in die Werkstatt altrussischer Ikonenmalerei geworfen werden. Es ist möglich nachzuvollziehen, wie eine Künstlerschaft gezwungen war, den heiligen Text der Vorlage ihren Zwecken gemäß abzuändern, es ist aber auch möglich nachzuvollziehen, wie die Künstlerschaft es bei der ausgezeichneten Vertrautheit mit dem Text verstand, so viel wie möglich unverändert zu übernehmen, um den heiligen Text der Vorlage ohne große Umformung und Abwandlung in seiner ursprünglichen Heiligkeit zu erhalten.

Die Maler sind in ihrem Redigieren des Textes so genau, daß wenige Diskrepanzen nur zwischen Vorlage und IK zu vermerken sind:

1. Inhaltliche Diskrepanzen sind zugleich am Anfang der Vita gegenüber seiner Vorlage festzustellen. Hier, wie man sehen wird (s.u.), folgen die Maler der Liturgie.
2. Öfter stellt man fest, daß Gedanken in ihrer Abfolge vertauscht sind. Später wird ersichtlich, daß solche Umstellungen und Nachträge im Sinne einer Raffung nötig waren.
3. Die Reihenfolge der Martern ist abgeändert: Erst schießen Kinder auf seine Augen, dann erst nähert man sich seinen Wunden mit Fackeln (im Gegensatz zur Vorlage).
4. Die Anrede des Licinius an Theodor.

Solche Abänderungen sind aber unwesentlich. Die Bearbeitung zur Kürzung ist geschickt vorgenommen: Dem Gesamttext von ungefähr 270 Zeilen in griechischer Sprache stehen nur ca. 86 Zeilen Ikonentext gegenüber; man kürzte also im Verhältnis 3 : 1.

Im folgenden sei das Prinzip der Kürzung untersucht. Zugleich soll der Beweis erbracht werden, daß auch rein sprachlich gesehen der Text des Augaros die Vorlage gewesen sein muß.

2. Das Reduktionsprinzip

Die Bearbeiter übersetzten ganze Sätze wörtlich, was öfter begegnet. Doch ist die Wiedergabe mehrerer Sätze hintereinander, so daß fast ein ganzes Kapitel übernommen ist, wie im 11. Kapitel, selten; denn der vorhandene Raum erlaubt dieses Verfahren nicht immer.

a) Ein Prinzip der Reduktion ist die Satzmontage. Die Künstler fügten Satzteile und Satzausschnitte nach mehreren Auslassungen syntaktisch geschickt aneinander. Diese Art der Raffung ist die häufigste. So z.B. wird das lange Satzgebäude der Vorlage, als Eusebia den schlafenden Theodor weckt, auf ein Minimum verringert: "... eine Frau ... gottesfürchtig ... mit Namen Eusebia ... kam ... und weckte ihn ..." ¹. Der Name des Ortes, ihre Wahrnehmung, ihre Gefühle bleiben ausgespart.

Die Künstler nehmen sich aber auch die Freiheit heraus, selbst kleinere Unstimmigkeiten in der logischen Satzbeziehung in Kauf zu nehmen, wo sie bequem rafften können.

Es sei an das 12. Kapitel des Augaros erinnert, das hierfür als Beispiel dienen kann: Der Vitenschreiber erscheint dem todkranken Heiligen. Nach einer Rede Stratilats an Augaros folgen die Worte:

"Er (Theodor) sagte nichts mehr, denn sein ganzer Körper war zerschunden. Licinius glaubte, er sei gestorben, deshalb ließ er ihn am Kreuze hängen" ².

Die Maler beginnen mit der Hauptperson Licinius und fügen die Satzteile in veränderter Abfolge aneinander:

"Danach ließ Lic. ihn (Theodor) am Kreuze hängen; der Schurke glaubte, daß der Heilige gestorben war - denn sein ganzer Körper war zerschunden" ³.

Bei der zweiten Version wird das Satzteil "denn sein ganzer Körper war zerschunden" als Begründung und Ursache auf ein anderes Satzglied bezogen.

1 Augaros, Kap. 4 = IK 2,4

2 Augaros, Kap. 12

3 IK 10. Bild, 1./2. Zeile

An anderer Stelle schreibt Augaros: "Er (der Engel) grüßte ihn (Theodor) und sprach: Freue dich und harre aus in der Gnade unseres Herrn Jesus Christus! Siehe, mit dir ist Gott der Herr..." (weitere zweieinhalb Zeilen folgen noch)¹.

Die Maler zitieren den Anfang und wählen aus der Rede den mittleren Passus aus, so daß entsteht:

"Er grüßte ihn und sagte: Freue dich, mit dir ist Gott der Herr"².

In ihrer Liebe zu dem ursprünglichen Wortlaut gehen die Künstler so weit, daß sie, nur um einen geeigneten Passus wörtlich zu erhalten, ihn an anderer Stelle nachtragen. Gerade solche Umstellungen und Hinzufügungen erschweren das Lesen des Ikonentextes, der durch fehlende Interpunktion dieses Prinzip optisch nicht verdeutlichen kann.

Eine solche Umstellung begegnet auf dem zweiten Bilde, wo die Aussage "Er machte keinen Lärm im Lager, sondern ging allein weg" im Gegensatz zur Vorlage erst nach dem gereiften Entschluß, sein Vaterland zu befreien, ihren Platz findet, weil sich die Gedankenabfolge in der Raffung in dieser Weise mit dem nächsten Sachverhalt, dem Auffinden einer grünen Wiese, bequemer erzielen läßt.

Ähnliches trifft auf dem 5. Bilde zu. Licinius zieht nach Heraklea "mit großer Freude und seinen goldenen und silbernen Göttern". Gerade diese letzte Tatsache, das Mitnehmen der goldenen und silbernen Götter, erwähnt Augaros an dieser Stelle, als er vom Einzug des Kaisers in Heraklea berichtet, nicht³. Wohl aber schreibt er früher von dieser Gegebenheit, und zwar in der Mitte des siebten Kapitels μετὰ καὶ τῶν ἐπισημοτέρων...θεῶν , das mit dem Text des vierten Kapitels korrespondiert. Die Notiz über die Mitnahme der heidnischen Götter ist, soweit die abgeblätterte

1 Augaros, Kap. 13

2 IK 10,3

3 Ende d. 7. Kapitels

Schrift darüber einen Aufschluß erlaubt, auf dem vierten Bilde ausgelassen. Zum Verständnis des weiteren Geschehens war diese Tatsache so bedeutend, daß sie als Teil einer Satzmontage auf dem folgenden Bilde im Nachtrag berücksichtigt werden mußte.

b) Ein weiteres Prinzip der Reduktion ist die Paraphrase: Die lange Rede an den Drachen, durch die Theodor das Ungeheuer zum Angriff reizen will, mißt bei Augaros drei Zeilen. Dieser Sachverhalt wird nur als Paraphrase festgehalten: "Er hieß den Drachen im Namen Christi aus seinem Verstecke herauskriechen"¹.

Ähnliches gilt für das 11. Bild. Licinius hatte zwei Beamten ausgeschiedt, die den Leichnam des vermeintlich verstorbenen Theodor zum Kaiser bringen sollten. Ihr ganz langes Suchen, bis sie endlich den Heiligen neben dem Kreuze sitzen sahen, ihre Verwunderung und ihre Worte werden auf IK lapidar paraphrasiert: i viděša svjatago snjata so kresta i zdrava (Sie sahen, daß der Heilige vom Kreuz genommen war und sich wohlauf befand)².

c) Ein Prinzip der Reduktion ist ebenso die Stichwortselektion: Wo bei der starken Raffung mehrere farbig ausgemalte Details der Vorlage preisgegeben werden müssen, wählten die Künstler zur Kennzeichnung auch dieser Einzelheiten das entscheidende Stichwort aus. Anstatt z.B. das Gebet vor dem Drachenkampfe im Wortlaut wiederzugeben, begnügen sie sich mit der Bemerkung: "... und er verrichtete sein Gebet"³.

1 3. Bild

2 IK 11,1

3 IK 3,1 = Augaros, Kap. 5

B. Die literarische Gattung der Heiligenvita und ihr Niederschlag auf IK

Bevor die Aussage des Ikonentextes untersucht wird, soll die vollständige Heiligenvita der Vorlage auf ihre Eigenheiten und Grundzüge hin betrachtet werden, denn von deren Ideenwelt gingen die Malermönche in der Bearbeitung aus.

1. Die Heiligenvita allgemein

Die Heiligenvita (russ. Žitie) gehört dem erbaulichen Teil der hagiographischen Literatur an¹, die die Menschen Einfühlung gewinnen lassen will in die Taten und Leiden großer Personen, von denen die Kirche eine große Zahl überlieferte. Die Heiligentexte erfreuten sich großer Beliebtheit, sie wurden am Namenstage vor dem Grabe², an den Gedenktagen³ oder während des Essens im Refektorium⁴ gelesen. Ihre "Grundmotive sind Menschheitswünsche"⁵, "sie ist Kunderin einer Idee, des Metaphysischen im Menschen"⁶, ihre Botschaft ist der Hinweis auf himmlische Hilfe. Ersonnen von einem gläubigen Gemüte, geschrieben in religiöser Inbrunst und konzipiert von der Inspiration Gottes, verherrlicht sie die unsterblichen Taten der großen Glaubenshéroen zur Ehrung und zum Andenken⁷.

Die christliche Legende beginnt schon in apostolischer Zeit. "Sie entspringt dem Wunsche, über den Erdenlauf heiliger Personen etwas Näheres zu erfahren und dabei

1 Lexikon f. Theologie und Kirche, s.v. Legende

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 153

3 Rosenfeld, Legende, S. 1

4 Sudhoff, Die Legende, S. 692

5 H. Günter, Psychologie der Legende, S. 6/7

6 H. Günter, Psychologie der Legende, S. 5

7 "dlja čestvovanija i pamjatovanija", Enciklopedičeskij slovar' s. v. Žitie svjatyh, S. 20

ihre allbekannten religiösen Leistungen in einem heiligenmäßigen Vorleben sinnvoll vorgebildet zu sehen. Das betrifft zunächst vor allem Christus selbst"¹.

Da aber die Überlieferung nicht über jedes Lebensalter oder jede Lebensstufe der betreffenden sakralen Person genügendes Material aufweist oder vermittelt, wird von der Nachwelt, die selbst über die am wenigsten bekannten Lebensabschnitte Farbiges wissen will, oft durch Phantasie und in Analogie zu anderen Personen das ergänzt, was die Überlieferung vermissen läßt. Ansätze dazu sind schon im NT und in den neutestamentlichen Apokryphen gegeben, wobei besonders die gesamte Heilige Schrift mit ihren Wundern Gottes, Träumen und Engelserscheinungen starken Vor-schub geleistet hat.

Da schon in antiker Zeit die christlichen Heroen gefeiert wurden, nahm man von einer verwandten literarischen Gattung Anleihe: In Anlehnung an die Siegeslieder und Siegespreisungen entstand der Brauch, auch die herrlichen Taten der Gläubigen nach antiker Form zu würdigen. Allmählich wurde im Nachruf des verstorbenen Heiligen an seinem Gedenkfest so sehr der Hang zur Verherrlichung verspürt, und die Exponiertheit der betreffenden Person wurde so sehr betont, daß die Vita zu einem Panegyrikos und zu einem Enkomion wurde. Man schöpfte aus der antiken Rhetorik und erzählte ganz nach den in den Rhetorenschulen vorgeformten Schemata das Leben. Meist war das Material, das zur Verfügung stand, gering, man wußte oft nur Ort der Wirksamkeit, Todesdatum und Stand. Also beschränkte man sich auf wenig, man bot "pauca e multis"², so daß die Verherrlichung immer begrenzten Umfang aufweist³. Man erzählte nach den Topoi der Geburt, der Taten⁴, die besonders in Vielzahl verrichtet sein müssen, der Wunder⁵,

1 Rosenfeld, *Legende*, S. 27

2 Curtius, *Europäische Lit. u. lat. Mittelalter*⁵, S. 168

3 Rosenfeld, *Legende*, "Legende als erzählerische Kurzform", S. 4

4 Curtius, *loc.cit.*

5 Curtius, *loc.cit.*

die an Zahl den Taten nicht nachstehen dürfen, und durchleuchtete das Leben des Heiligen bis zum Tode und zur Überführung der Gebeine¹ auf seine gottesfürchtige und gottgefällige Verwirklichung hin, "nicht im Hinblick auf irdische Größe oder auf märchenhafte Erfolge und Errungenschaften, sondern auf das einzige Ziel der Gottverähnlichung des Menschen"².

2. Die Heiligenvita der Vorlage (Augaros)

Bei Augaros, dem Gewährsmann der Taten des hl. Theodor, liegt eine Besonderheit vor: Der Gewährsmann lebte Jahrhunderte später als der Held der Taten, ein relativ großer Zwischenraum liegt zwischen dem Leben des Heiligen und der Aufzeichnung seines Ruhmes. Deshalb muß der Gewährsmann, da er nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus tiefer Ergriffenheit von den Leistungen des Märtyrers schreiben kann, nach erstarrten Schemata Glaubwürdigkeit vortäuschen. Nach Delehaye³ ist er der dritten Kategorie der hagiographischen Literatur, den epischen Passionen, zuzurechnen, in der in starrer Abfolge nach genau festgelegter Vorgehensweise der Gang der Geschehnisse erzählt wird.

Was Augaros an Leiden und Martern, an Leistungen und Taten aufführt, ist nur das Übliche und weicht in nichts von dem Bekannten ab. Er fußt auf guter Tradition:

Vom Drachenkampfe⁴ gar nicht zu reden, der mehrmals eine Parallele zu anderen Stoffen aufweist, begegnet das Zerbrechen der heidnischen Götter in der Sage des Theodoritus⁵

1 So interpretiert Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 153 ff. die Vita des hl. Nikolaus, Die Topoi sind ähnlich auch bei Felicetti-Liebenfels, S. 124, genannt.

2 Petsch, Die Lehre von den einfachen Formen, die Legende, S. 347

3 Delehaye, Les passions des martyrs et les genres littéraires

4 Drachenkämpfe sind zusammengestellt bei H. Delehaye, Les légendes grecques..., S. 26

5 Fr. v. Sales Doyé, Heilige und Selige der röm.kath. Kirche, Leipzig 1936

und des hl. Georg. Das Foltern mit Peitschen und eisernen Zangen¹ und das Töten durch das Schwert² sind ebenso häufige Notizen wie das Foltern mit Pfeilen, die auf den Delinquenten gezielt werden³. Öfter erlösen Engel Todkranke, lösen sie von den Kreuzen⁴ und heilen sie⁵. Von den Anklängen an die Taten Christi ist später die Rede. Selbst das Einschließen in metallene Gefäße und das geplante Versenken dieser in das Meer⁶ kommt nicht ausschließlich bei Augaros vor, sondern hat anderswo eine Parallele.

Die starke Verwandtschaft des Sujets im Detail mit anderen Heiligenviten soll aber den Wert der Leistung des Gewährsmannes nicht mindern; denn weniger interessiert den Christen, an welchem Ort der Heilige seine Leiden durchstand, welche Qualen er überwand, welchen grausamen Folterwerkzeugen er trotzen mußte, sondern die Gesinnung und die charakterliche Haltung, mit der er bis zum Ende ausharrte. Nur in dieser Weise wird er zum megalomartys und Gottesstreiter, zum *strastoterpeč*, wie er auf dem Mittelfelde der Ikone benannt wird.

Jeder Vitenschreiber ist auf die Zielstellung konzentriert, in seiner Vita ein Idealbild des Menschen zu schaffen, dessen Vollkommenheit sich am Vorbilde Christi mißt. Der Held muß in die Idealsphäre gehoben werden, von der ab der reine Typus ersichtlich wird. Allmählich aber wurde der Heilige so sehr zum reinen Ideal, daß an ihm kaum mehr etwas Individuelles haftete. "Das Individuelle ist völlig vom Typischen überwuchert"⁷.

1 H. Günter, Psychologie der Legende, S. 141

2 Dazu einige Beispiele im Kap. Text und Bild!

3 H. Günter, Psychologie..., S. 147, 156 und 153
(in diesen Versionen bleiben die Pfeile allerdings in der Luft stehen)

4 H. Günter, Psychologie..., S. 146

5 H. Günter, Psychologie..., S. 237

6 H. Günter, Psychologie..., S. 217

7 Zoepf, Das Heiligenleben im 10. Jh., S. 33

In der Charakterzeichnung des Heiligen, in dem Aufzeigen seiner vielen Taten muß also die Besonderheit der Person herausgestrichen werden, d.h. die vollkommene Heiligkeit ersichtlich werden; denn nur dank der besonderen Eigenschaften konnte sie eine solche Vielzahl erstaunlicher Begebenheiten durchstehen. Der Verfasser nimmt daher Anleihe von der Rhetorik.

Ausgehend vom Brauch, der im klassischen Altertum galt und hauptsächlich in Gerichtsreden praktiziert war, sollte die Person, von der man sprach, mit Lob überhäuft werden. Da nun die Heiligenvita eine Art Panegyrikos oder Enkomion darstellt, war gleichsam gefordert, in dem Akte der Verherrlichung das laudare und ornare unter Anwendung reicher Hyperbolik genau nach schulbuchmäßiger Manier bis zur Neige hervorzukehren¹. Jegliche positiven Werte, für die die Rhetorenschule viele Begriffe parat hatte, werden dem Heiligen zuerkannt: So überbietet der Held die anderen durch "Kraft, Tapferkeit und Weisheit"², die Tugenden "sapientia und fortitudo"³ kennzeichnen ihn ebenso wie die "Güterreihe genus, forma, virtus"⁴.

In dem begrenzten Umfang einer Vita ist der Held schon durch das Quantum an hervorstechenden Qualitäten reich charakterisiert. Eine Vielzahl an Eigenschaften kennzeichnet ihn:

wohlgestaltetes Äußeres (Superlativ durch πάνυ)
weise im Reden (Superlativ durch παν-)
jung an Gestalt
er handelt erfahren und gottesfürchtig
königlicher Ratgeber⁵
ein ausgezeichnete Redner.

1 L. Arbusow, Colores rhetorici, S. 117

2 E. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter⁵, S. 171

3 E. Curtius, Europäische Literatur..., S. 183

4 E. Curtius, ibid.

5 Defensor regius scholasticus als Übersetzung in AASS

Alle diese Vorzüge werden im dritten Kapitel verzeichnet. Als die Gesandten des Kaisers Licinius Theodor besuchen, müssen sie später dem Herrscher die Vorzüge des Heiligen preisen:

eine prächtige Gestalt

Tugend und Verständnis

Adel, den man ehrfürchtig verehren muß.

Selbst der Kaiser ist beim Einzug in die Stadt entzückt über den Anblick, den der jugendliche Theodor bietet.

Seine Preisung ist nur Paraphrase des schon Gehörten:

Er ist eine Sonne

Gesetzesbeistand

ein Gekrönter

er verdient es, Mitregent zu werden (K. 9).

Diese nur sehr allgemein gehaltene Charakteristik, die nur die Kategorien Äußeres, allgemeine Charakter- und Geistesanlagen berührt, verrät ihr antikes Erbe, das christlichen Autoren bevorzugt als Vorlage dienen konnte. In der superlativisch gehaltenen laudatio findet man schulbuchmäßig festgelegte Kategorien, die einer individuell gefärbten Personenschilderung wenig Raum gewährt¹.

Es ist klar, daß durch eine derartige Charakterbeschreibung nur Allgemeines ausgesagt ist und nur der Typ des Heiligen erfaßt werden sollte, der frei ist von individuellen Zügen. Zieht man auch andere Texte zum Vergleich heran, den Anonymus, Codex Parisinus, Codex Vaticanus, die mit anderen Worten und in anderen Charakterzügen ein Bild des Heiligen entwerfen, dann entsteht vor dem Auge des Lesers keine plastischere Individualität, im Gegenteil, dadurch

1 Man vergleiche zum Beispiel aus der Biographie des Antoninus Pius:

Theodor Str.

specie quidem formoso
in dicendo sapiente
vocabatur Bryorheto-
(nach AASS, 7. Februar)

Anton. Pius

forma conspicuus
eloquentiae nitidae
(Scriptores historiae
Augustae, Teubner Leipzig
MCMLXV, I, S. 36 f.)

daß sie mit anderen Ausdrücken und Charakterzügen das Wesen des Heiligen wiedergeben, ist ersichtlich, daß man keine Vorstellung von seiner Individualität hatte, also nur vom Typ des heldenhaften Heiligen in seiner ganzen Allgemeinheit künden konnte.

Neben diesen Vorzügen, die das Äußere und die Charakterwerte Stratilats ausdrücken, gebraucht der Verfasser aber weiterhin, um die Auserwähltheit des christlichen Märtyrers vor Augen zu stellen, eine Reihe epitheta ornantia, die, entsprechend abgewechselt, ihn erhöhen sollen: er nennt ihn einen

edlen Gottesstreiter (K. 3)

Streiter Gottes (K. 4 und K. 5)

martys (K. 6, 10, 11 (2 x))

megalomartys (K. 16)

hagios (K. 6, K. 8, K. 13, K. 15 (2 x), K. 16)

makarios (K. 7 (2 x), K. 8, K. 9, K. 10 (2 x),

K. 14, K. 16, K. 17).

Eine Art Überhöhen des epitheton ornans stellt auch das τίμιον (geschätzt; wertvoll) des 17. Kapitels dar (er neigte seinen "ehrenwerten" Nacken) oder auch die Bezeichnung "kallinikos" im 6. Kapitel. Desgleichen kann man die prunkvolle Aufmachung des Heiligen durch besondere Gewänder und durch Reiten auf einem besonderen Pferde (9. Kap.) vor der Begegnung mit Licinius als Zeichnung der besonderen Auserwähltheit verstehen¹.

Schließlich ist der Verfasser in der Heiligenvita auch bestrebt, eine Heilsgeschichte in symbolischer Form zu schreiben. Der Heilige eifert Christus und den Aposteln

1 Auch in den anderen drei griechischen Texten idealisieren die Autoren den Heiligen, indem sie eine Reihe sakraler Termini ihm beilegen. Bei Anonymus ist bemerkenswert, daß von "der göttliche Theodor" abgesehen, die Attribute allein, ohne Verbindung mit dem Namen, vorkommen.

nach, sein "Heldenkampf geschieht nicht auf einem vordergründigen Plan, ist nicht mehr eigene Leistung, sondern Abbild der Leiden, des Todes und des Sieges Christi"¹. Beim Vitenschreiber ist die Komposition so angelegt, daß der Eifer des Helden, in den Bahnen Christi zu wandeln, nicht zu verkennen ist:

Als der Held am Kreuze hing, drückte er verhalten seinen Zweifel aus: "Warum hast du mich jetzt verlassen?"² In seiner Not braucht er Hilfe und schreit: "Hilf, Christus! Siehst du, was ich leide?"³ Diese Worte erinnern deutlich an die Christi. Der Auferstehung Christi entspricht die Wiederherstellung Theodors. Bis zum physischen Ende wirbt der Soldatenheilige für den Glauben und übt Friedfertigkeit, was an das Wirken Christi vor seiner Himmelfahrt erinnert, ebenfalls folgt dem hl. Theodor eine Schar Gläubiger auf dem Fuße während seiner letzten Stunden auf Erden. Als er Kranke heilt, die nur durch Berührung seines Gewandes gesunden, verrichtet er ebenfalls wie Jesus Wunder. Am Schluß der Vita spricht der Heilige fast nur noch in Evangeliumsworten und Worten des Psalters⁴.

Eine weitere Tendenz des Vitenschreibers, die er in seinem Paneyrikos auf das heldenhafte Leben eines Heiligen vermitteln will, ist das Bestreben, vom Triumph⁵, den das Christentum über die heidnischen Götter davonträgt, zu verkünden. Dieser Triumph durchzieht die ganze Beschreibung des Augaros und ist nur verwirklicht durch ständigen harten, realen Kampf, der aber symbolisch ausgedeutet werden muß. Hier erkennt man noch deutlich, wie die Heiligenvita, besonders aber die Vita eines Soldatenheiligen,

1 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 153

2 Augaros, K. 12

3 Anonymos, K. 15

4 "Die Erniedrigung ist der beste Weg zur Erhöhung" (Augaros, K. 16) nach Math. 23, 12.

5 H. Günter, Psychologie der Legende, S. 324; auch S. 92, wo von "Erhabenheit des Christentums über die Antike" gesprochen wird.

aus der einfachen Heldensage erwuchs¹. Auch in der Nomenklatur weisen einige Begriffe darauf hin. Die Bezeichnung, die der Biograph gebraucht, wenn er von den Taten des Heiligen spricht, sind so gewählt, daß der Hymnus auf den neuen Helden eine Parallele zu dem Hymnus aufweist, der einem Sieger beim Sport oder einem Wettkampfe zur Verherrlichung seiner Taten in dem agōn = Wettkampf bei den Heiden dargebracht war. Der Heilige ist ein agonistēs (Streiter), seine Taten sind agōn oder ἀθλησις (beides heißt Wettkampf)².

Wie zwei Kontrahenten messen sich Licinius und Theodor und setzen ihren ganzen Eifer darein, vor dem Gegner sichtbaren äußeren Erfolg zu haben, vor dem Gegner immer als der Überlegene hervorzugehen, und trachten beständig danach, die Handlungen des Kontrahenten zu überbieten. Mit zäher Kraft übertrumpfen beide in der Demonstration, welche Götter die Überlegenen sind, einander in schärfster Art, in einer Eskalation, die dann zum konsequenten Ende führt. Doch was immer gegen das Christentum im Schilde geführt wird, es behält trotz jeglicher feindlicher Maßnahmen die Oberhand, und mit immer größerer Freude berichtet der Autor, wie es trotz der Verfolgung gestärkt hervorgeht und vermehrt Anhängerschaft gewinnt: Nach dem Drachenkampfe lassen sich die Heiden selbsttätig bekehren³, als Häscher

1 Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, S. 20

2 Daß das ganze Leben eines Heiligen ein Kampf ist, ein agōn, kommt auch im Gebrauch einer Metapher in der Vita des Soldatenheiligen zum Ausdruck, und zwar stammt die Metapher aus dem Bereiche des Laufes beim Sportkampfe. Das Wort dromos, Lauf, erwähnt der Gewährsmann, als der Heilige nach seinem Traume Gott um Hilfe bittet: "Ziehe mit mir, Herr, zum Lauf in das Stadion; deinetwegen nehme ich ihn auf mich" (Augaros, K. 8). Ebenfalls der andere Gewährsmann der Taten des hl. Theodor, Anonymus, erwähnt metaphorisch den Lauf im Wettkampfe (K. 4).

3 Augaros, K. 6

in böser Absicht erscheinen, werden auch sie bekehrt¹. Die Freude über diesen Sieg kann sich sogar bis zum Spott über den klagenden Feind äußern².

Auch ist die Schreibweise bei Augaros so angelegt, daß folgendem Faktum Rechnung getragen wird: Kampf und Auseinandersetzung sind nur Voraussetzungen zum Siege, sie werden knapp geschildert, breit und ausführlich die Wirkung, die vom Siege ausgeht. Das beweist der Drachenkampf: Wenige Zeilen beinhaltet der plastisch geschilderte Kampf, die Wirkung, die er einleitet, mißt mehrere Zeilen. Zweieinhalb Zeilen nur schenkt der Verfasser der Beschreibung, wie Theodor die heidnischen Götter zerreibt und den Armen schenkt; den Triumph aber, den die christliche Religion damit über die heidnische Religion errang, schildert er in einem ganzen Kapitel.

Auch strebt der Hagiograph der Heiligenvita danach, den symbolischen Gehalt, also den Sieg des Guten über das Böse, sichtbar werden zu lassen.

Schon immer werden Häresien und Laster in der Heiligenlegende als Bestien eingeführt, und "der lokale Kampf des Christentums mit dem Heidentum wird zum Drachenkampf, zumal der Drache, die Schlange, als Gegner durch I. Moses 3,14 vorgezeichnet ist"³. Damit wird der symbolische Drachenkampf zum Kampf mit dem Heidentum allgemein, andererseits aber, da Augaros im zweiten Kapitel Licinius mit einer Schlange vergleicht, bekommt der vordergründige Kampf mit Licinius ebenfalls symbolischen Gehalt.

Theodor und Eusebia, die Vertreter der positiven Seite, stehen dem Drachen, Licinius und seinem Anhang, den Vertretern der negativen Seite, gegenüber. Beide messen sich im Kampfe, Neutrale gibt es nicht.

1 Augaros, K. 14

2 Augaros, K. 10

3 H. Günter, Psychologie der Legende, S. 5

Die positiven Werte des Heiligen sind schon genannt. Einer Ergänzung bedarf die Person der Eusebia. Ihr Name ist ein "sprechender" Name¹, ihre Lebenshaltung verkündet wahres Christentum.

In schneidendem Gegensatze dazu steht Licinius. Über sein Äußeres schreiben Augaros und Anonymus nichts, es gibt nichts mitzuteilen. Negatives erfahren wir im 10. Kapitel des Augaros, beim Spott des Heiligen über Licinius, über dessen Tätigkeit und Herkunft, doch sind diese Worte nur rhetorischer Erguß. In negativen Ausdrücken ist er sonst sparsam.

Im zweiten Kapitel wird er "ganz abscheulich" καμψίαιος genannt (dieses Wort setzten die Schreiber der Ikone an eine andere Stelle), im siebten Kapitel wird ihm der Name "der Böse" beigelegt. Nur indirekt wird er dadurch charakterisiert, daß er als der Nachahmer der Praktiken des üblen Maximian gilt. Im Gegensatz zu Theodor, der durch ein erhöhendes Eigenschaftswort immer hervorgehoben wird, schreibt der Verfasser durchwegs Likinios: Er soll ganz im Hintergrunde stehen und vom Glanze des Helden überstrahlt werden.

Die Antithetik der Personenschilderung geschieht also nicht in der starken Diffamierung des Negativen, sondern in der Hervorhebung des Positiven².

Nach Strunk³ ist die Legende auf "Herausarbeitung des Typischen, die Weise, wie sich im Menschen die Gnade Gottes verwirklicht, gerichtet". Diese Gnade wird deutlich in dem Hineinwachsen des Heiligen in seine Rolle des Hagios und Makarios.

1 Eusebia = die Gottesfürchtige

2 Etwas pathetischer vergleicht Anonymus Licinius und seinen Anhang mit Teufeln, schildert aber sonst ihn ebenfalls als den Unhold schlechthin, der sich, außer durch seine grausamen Machenschaften, durch nichts auszeichnet.

3 Strunk, Gerhard, Kunst und Glaube in der lateinischen Heiligenlegende, Diss. Kiel 1965, S. 43. In seinem Werke werden nur sporadisch einige typische Charakterzüge der Legende erwähnt.

Döderlein¹ interpretiert, daß das Attribut Kraft und Stärke den Helden Theodor auszeichnet und daß die ganze Vita hindurch dieser Grundzug zu spüren ist. Nach den griechischen Viten kommt dieser Charakterzug bedingt zur Geltung, sein Handeln ist zum Schluß gekennzeichnet durch die Bereitschaft zum Leiden und durch Verzicht auf Kraft und Stärke. Als der Held den Drachen bewältigte, bewies er darin noch Stärke, doch läßt das Gebet, das dem Kampfe vorausgeht, und das Dankesgebet nach dem Kampfe, den Schluß zu, daß er nicht nur durch Stärke den Sieg errang. Auch wird der Held durch Qualitäten auch äußerer Art aus der Schar der gewöhnlichen Menschen herausgehoben, doch wächst er nach seiner Passio in eine andere Rolle hinein, er reift zu ihrer Bewältigung. Nach dem Traume schließlich wird er ganz zum Friedfertigen, er handelt wie Christus ohne Gewaltanwendung und wirkt Wunder. Er wird dadurch in einem anderen Sinne Gottesstreiter. War er anfangs der Gottesstreiter² durch Bestehen eines Kampfes, so bewirkte er später nichts mehr durch körperliche Kraft und Stärke, eben weil er hagnos und makarios ist³.

3. Niederschlag des Originaltextes auf der Ikone

Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie die Fülle der Gedanken, die in dem vollständigen Heiligentext zum Ausdruck kommen, auf der Ikone Niederschlag findet, wenn doch der Text zwei Drittel seiner Menge verlustig ging.

Der Hagiograph, der seinen Lesern eine Art historischen Bericht vermitteln will, muß auch den Ort, an dem sich das Geschehen zutrug, mitteilen. Auf eine deutlich genannte Lokalität konnten die Bearbeiter der Ikone desgleichen

1 S. 34: "in einer mannhaften, fast einem Riesen gleichenden Statur".

2 Bei Augaros nur in den Kap. 3 - 5 so genannt, also während der Zeit des Drachenkampfes.

3 So wird er immer nur nach dem Drachenkampfe genannt.

nicht verzichten. Das Spezifische der Theodorvita ist verbunden mit dem Umstand, daß sich das ganze Geschehen an den drei Orten abspielt: Euchaita, Nikomedien und Herakleia. Die Nennung dieser drei Städte gilt als Umschreibung für Ort der Geburt, Ort der Residenz, Ort der Handlung. Sie sind gleichsam die Fixpunkte des Rahmens, in dem sich das Drama abspielt.

Wenn auch die Bearbeiter des Ikonentextes auf zwei Drittel des Textes verzichteten, so gingen sie doch in seiner Wiedergabe genau vor und versuchten, das spannende Geschehen auch plastisch zu schildern. Dabei achteten sie genau auf die Einhaltung des zeitlichen Ablaufes. Das Geschehen, das in der Vorlage wenige Tage vor dem physischen Ende einsetzt, also auf wenige Tage komprimiert ist, wird nach dem zeitlichen äußeren Ordnungsfaktor ebenfalls auf der Ikone erzählt und anhand dieses zeitlichen Faktors in aller Erschrecknis der dramatische Ablauf deutlich gemacht.

Augaros

In der Nacht (sah er im Traume...)

(Nach der Begegnung mit Licinius) um Mitternacht zerreibt...

Er (Theodor) hielt die Gesandten drei Tage auf

Als zwei Tage vergangen waren

Fünf Tage lang (mußte Theodor auf spitzen Stacheln stehen)

Um die erste Nachtwache (erschien ein Engel)

Vor dem Tagesgrauen (schickte Licinius zwei Zenturionen)

Im Monat Februar, am Sabbat (starb der Heilige)

Ikone

въ ту же ноць

въ полунощы

(abgeblättert, nicht leserlich, wahrscheinlich ausgelassen)

минувшима же двема дньма

пять дни

въ первую же страху
нощи

свѣта не дожда, на
брезгу

мѣсяца февралѣ, въ
суботу

Neben dem Zeitfaktor spielt in der Bearbeitung auch die Zahl eine große Rolle. Hier wird ebenfalls ohne wesentliche Auslassungen oder Übergehen durch Nennung genauer Zahlen die Anschaulichkeit erhöht. Der Leser erfährt, mit welchem großem Gefolge der Kaiser nach Herakleia zieht, wieviele Peitschenhiebe auf Rücken und Nacken des Märtyrers herniedersausen. Selbst im Bekehrnswirken kurz vor Ende des Dramas kann auf den Gebrauch der Zahlen nicht verzichtet werden. Exemplarisch für ähnliche Situationen wird hier vermerkt, daß 80 Menschen heimlich den Weg zum neuen Glauben fanden.

Die in der Vorlage gegebene Zeichnung der Hauptperson ist ebenfalls mit großer Sorgfalt übernommen, trotz der Kürzung des Textes blieb die Absicht des Originals erhalten.

Man sah vordem, daß in den Wertbezeichnungen und in den epitheta ornantia der Hagiograph die Vollkommenheit des Helden zum Ausdruck bringen will, indem er diesen mit überhöhenden Attributen überhäuft; jetzt muß dieser Sachverhalt auf der Ikone überprüft werden.

Das erste Bild zeigt die Eigenschaften des hl. Theodors, wie er in der Meinung der Kirche sich darstellt: rühmlich, heilig, ein Kämpfer.

Auf dem zweiten Bilde, bevor der Held in Aktion tritt, erfährt der Leser, wie er sich den Heiligen vorzustellen hat:

chrabrъ (tapfer)

silenъ (stark)

premudrъ (sehr weise)

podobenъ carskago viděnia (von königlichem Aussehen)

Was Licinius an ihm zu würdigen weiß, ist nur Ergänzung und Paraphrase:

solnce (Sonne)

podobaetъ tebe carstvovati so mnoju (Dir geziemt es nun, mit mir zu herrschen und die Krone zu tragen,

5. Bild).

Obwohl doch die Abbildung auf dem Mittelfelde den vollkommenen Heiligen, den an Geist und Körper vollendeten Mann zum Ausdruck bringt, betonen die Maler zusätzlich durch den Text dessen Vorzüge, um die Idealisierung perfekt zu gestalten. In dieser Weise gelang ihnen ein ausgezeichnete Kunstgriff: denn sie konnten durch die Voraussetzung der zusammenfassenden Charaktereigenschaft - sie ist vergleichbar dem Tugendspiegel in der Predigt¹ - gleich das Resultat vorwegnehmen, das der Betrachter nach vollständigem, eindringlichem Beschauen am Ende der Vita erfahren sollte und nur bestätigen kann. Zoepf² sieht in dieser Manier geradezu ein künstlerisches Moment: "Mit wenigen Strichen ist der Entwurf für das zu schaffende Bild gegeben".

Die Charakteristik des Helden auf dem zweiten Bilde weist aber gegenüber der Vorlage eine Diskrepanz auf. Die vier genannten Begriffe decken sich nicht mit denen der Vorlage, vor allem das ~~chrabr~~ korrespondiert mit keinem Wertbegriff; gerade dieses Wort vermißt man eigentlich bei Augaros (er hebt wohl mehr die seelischen Werte hervor). Die Bearbeiter nennen aus diesem Grunde auch den Heiligen konsequenterweise "tapfer", da doch das ganze Handeln Theodors nur von Tapferkeit zeugt und dieses Wort Kernbegriff dessen sein muß, der Soldatenheiliger sein will. Mag auch die Notiz bei Augaros, daß der Heilige königlicher Ratgeber ist, zum Zeichen des Zeitkolorits wichtig sein und die Wahrscheinlichkeit, daß die Person in der angegebenen Zeit lebte, erhöhen, der orthodoxe Christ brauchte diesen Vorzug am Heiligen nicht. Spätere Jahrhunderte, die aus der Fülle der Heiligen die jeweils hervorstechendsten Eigenschaften in knapper Weise kennen wollten, abstrahierten aus der Menge der Tugenden und

1 Zoepf, Das Heiligenleben im 10. Jh., S. 50

2 Zoepf *ibid.*

brachten diese auf die überschaubare Anzahl: auf eine seelische und auf eine körperliche Eigenschaft: die Tapferkeit und die Weisheit. Diese zwei Begriffe reichen aus, die vollkommene Person zu kennzeichnen, denn: "Die Vereinigung dieser beiden Eigenschaften erst macht den vollkommenen, wirklich großen Helden (und Herrscher)"¹.

Filaret (Gumilevskij) erkennt diese Notwendigkeit ausgedrückt, indem er seine Nacherzählung des Lebens des hl. Theodor lapidar beginnt: "Feodor ъ , chrabryj i mudryj voenačal'nik ъ " (Theodor, ein tapferer und weiser Feldherr)².

Mag auch in anderen Vorlagen die Tugendreihe verlängert sein, wie z.B. im Codex Vaticanus 1993 und im Codex Vaticanus 1245³, sie kann nicht mehr ausdrücken als die konträren chrabryj und mudryj.

Diese beiden Begriffe sind es auch, die der Orthodoxe in Hymnen und Lobgesängen immer wieder, expressis verbis als auch umschrieben, vom Heiligen rühmt. Wie und wann er den Heiligen anrief:

"Stradalec ъ doblestvennyj, voin ъ nepobedim' / duchom ъ svjatym ъ pokazalsja esi / nizlož' boritelja mudrostiju sloves ъ tvoich ъ i děl ъ tvoich ъ mudre terpělivnymi javlenmi" (Als tapferer Märtyrer und unbesiegbarer Krieger erschienst du durch den Heiligen Geist, nachdem du den Gegner niedergestreckt hattest durch die Weisheit deiner Worte und, du Weiser, durch geduldiges Zurschaustellen deiner Taten)⁴.

"Světloe tvoeja duši chrabrstvo pokazuja / zločestivomu bogomudre carju / premudrostiju sloves ъ tvoich ъ / i blagodatiju děl ъ / sego posramil ъ esi Feodore"

1 L. Arbusow, *Colores rhetorici*, S. 118

2 Filaret (Gumilevskij), *Žitija svjatch ъ* , Bd. II, S. 265

3 abgedruckt bei H. Delehaye, *Les légendes grecques...*

4 Mineja mėsjačnaja (Kiev 1863), 8. Februar. Ebenso in Mineja mėsjačnaja (Moskau 1790 -), 8. Juni (и деи)

(Frommer Heiliger, du führtest dem gottlosen Kaiser die heldenhafte Tapferkeit deiner Seele vor und erniedrigtest ihn durch die Weisheit deiner Worte und die Gnade deiner Taten, Theodor)¹.

"... vsjakimi chitrost'mi bolěznej okružаем', nepreklonenъ i nepobědimъ" (... mit allen Arten von Schmerzen vertraut, bist du unbeugsam und unbesiegbar)².

"Oružijami ... věry opolčilsja esi mudrenno ... Mužestvomъ duši vъ věru obolkij'sja..." (Du hast dich mit den Waffen des Glaubens klug gerüstet ... nachdem du in Tapferkeit der Seele dich mit Glauben gewappnet hast...)³,

immer betonte er die Weisheit und die Tapferkeit des Märtyrers.

Dmitrij von Rostov charakterisiert gleich zu Anfang den Heiligen: Svjatyj že Feodorъ ... tělomъ chrabrъ i mužestvenъ ... (Der hl. Theodor, ... körperlich tapfer und mutig ...).

An dieser Stelle wich er im Einklang mit IK von Augaros ab. Später, wenn von dem Verkünden des Christentums durch Theodor die Rede sein wird, erkennt man ebenfalls Diskrepanzen zwischen Ikonentext und sonst geltender Vorlage. Diese zwei Abweichungen, die Parallelen zu Dmitrij von Rostov aufweisen, berechtigen zur Folgerung, Metaphrast oder sein Niederschlag in den Menäen standen ebenfalls als Vorlage zu Gebote.

Man konnte vordem sehen, daß eine Reihe stereotyper Wendungen, wie makarios, hagios u.a., dem Helden beigelegt werden, um dessen Auserwähltheit zu manifestieren. Auf der Ikone werden diese Ausdrücke hagios und makarios, fer-

1 Mineja mėsjačnaja (Moskau 1790 -), 8. Juni

2 Mineja mėsjačnaja (Kiev 1863), 8. Februar

3 Mal'cev, Menologium der orthodoxen Kirche, S. 925/926; auch Mineja mėsjačnaja (Moskau 1790 -), 8. Juni

ner martys¹, beständig mit svjatyj wiedergegeben, das einmal vorkommende "Gottesstreiter" wird mit podvižnik² übersetzt, ansonsten liest man nur Feodor², zumeist aber normiert svjatyj Feodor².

Das in der Variatio reichere Material der Vorlage erfährt auf der Ikone eine Vereinfachung und Normierung.

Als ein Terminus, der auf die Auserwähltheit des Märtyrers hindeuten soll, darf aber das Wort čestnyj (edel) gewertet werden. Es begegnet in Verbindung mit der Kleidung (čestnye rīzy, edle Kleidung 5,5) und in Verbindung mit dem Hals (prostre čestnuju ... vyju, er beugte seinen edlen Hals, 12,3). Im ersten Falle ist mit dem Begriff čestnyj nur ein Ersatz für die äußerst aufwendige Kleidung gefunden, die, wenn sie, wie in der Vorlage, mit "gewobene Gewänder" wiedergegeben wäre, von dem Glanze des Heiligen zu wenig ausgedrückt hätte.

Es ist deutlich geworden, daß Eusebia als Gegenpol zu dem Anhang des Licinius ebenfalls den positiven Typ bildet. Auf der Ikone wird diese Person, die ja nur Randfigur ist, noch mehr in den Hintergrund gedrängt, doch ist bezeichnend, daß die Bearbeiter auf die Notiz blagočestiva² nicht verzichten wollten.

Es ist auch der erkennbare Verzicht auf eine Charakterisierung des Licinius gezeigt worden; man konnte sehen, daß die negative Seite nicht diffamiert wird, sondern daß sie sich von der positiven Seite nur stark abhebt, dadurch daß die positive Seite stärker hervorgehoben wird.

Die Bearbeiter des Ikonentextes mußten den unrussischen Namen Likinij zumeist näher erklären, weshalb auf der Ikone Likinij car' oder nur car' zu lesen ist. Wie genau aber in der Charakterisierung und in der Übertragung des Übertrag-

1 Augaros, Kap. 10 = IK 7. Bild; das makarios in Kap. 11 ist ausgelassen, das hāgios megalomartys in Kap. 16 ist nur mit svjatyj wiedergegeben.

2 IK 2,4

baren die Künstler vorgehen, kann man aus einer Übersetzung entnehmen, die einen Begriff aufweist, der an der entsprechenden Stelle in der Vorlage vergeblich gesucht wird. Als der Heilige nach den Martern am Kreuze hängt, unternimmt Licinius seine weiteren Maßnahmen. Man liest:

mněvъ že okajannyj svjatago umerša - ... (Der Verfluchte (Licinius) war der Meinung, daß der Heilige gestorben sei)¹.

An dieser Stelle weist die Vorlage kein schmückendes Beiwort zu Licinius auf². Die Bearbeiter nahmen es aus dem zweiten Kapitel des Augaros³, in dem die Christenverfolgung dieses Kaisers geschildert wird, und, da sie dieses ganze Kapitel bei Verfertigung ihrer Ikone entbehren konnten, griffen sie nur das eine Wort παμμίαρος (gottlos, verrucht, erzfrevelhaft) als Charakteristik des Licinius heraus und trugen es an anderer Stelle nach. Das bei griechischen Kirchenschriftstellern gerne verwendete Wort παμμίαρος wird dabei mit okajannyj übersetzt, einem Terminus, der bei verdammenswerten Personen im Slavischen üblich ist.

Die Antithetik der Charakterzeichnung, die Kennzeichnung der positiven Charaktere gegenüber den negativen, ist damit auch in der Kürzung erhalten, aber in der Besonderheit, daß nur das Positive stärkere Hervorhebung erfährt.

Dem Geschehen, das auf der Bildtafel zum Ausdruck kommt, kann man unschwer die ihm zugrundeliegende Idee entnehmen, daß das Gute im Kampfe mit dem Bösen die Oberhand behält. Der Heilige verrichtet Heldentaten, während alle Maßnahmen des Licinius nur teuflische, unmenschliche Machenschaften bleiben. In dieser Antithetik lebt selbst in Gebeten an den Heiligen die beispielhafte Auseinandersetzung zwischen dem Kaiser und Theodor fort. Dabei ist der Gegensatz podvigъ - bezčelověčestvo bedeutend:

1 IK 10,1

2 Augaros, Ende des 12. Kapitels

3 Augaros, Ende des 2. Kapitels

Stradal'českij sostavl' podvig / na prelest' mužestvoval
esi Feodore. Ognevěščannym jazykom tvoim / posramil
esi likinievo bezčelověčestvo (Du vollbrachtest eine
martyrerhafte Heldentat und warst stark gegen die Ver-
führung (Betrug), Theodor. Durch deine feuersprühenden
Worte besiegtest du die Unmenschlichkeit des Licinius)¹.

Die anderen Grundzüge, der Triumph des Christentums über
die heidnischen Götter und das Hineinwachsen des Helden
in seine Berufung als Märtyrer, sind aus dem Ikonentext
ebenfalls klar herauszulesen, freilich nicht in dieser Aus-
führlichkeit wie aus der Vorlage. Dieser Umstand, die Tat-
sache, daß dieser Ideengehalt nur andeutungsweise zum Tra-
gen kommt, macht ein weiteres Prinzip deutlich, nach dem
der vollständige Heiligentext redigiert ist:

Die von den Malern vorgenommene Auswahl liegt in der An-
wendung des exemplarischen Prinzips begründet.

Wenn jeder bedeutenderen Handlung des Heiligen bei Augaros
ein Gebet vorausgeht, dann die Tat gepriesen wird, an-
schließend Dank und Triumph folgen, und, wie nach den Wun-
dertaten und dem Drachenkampfe, die Zahl derer, die fortan
durch das beispielhafte Handeln dem neuen Glauben huldigen,
erwähnt wird, dann wäre dies alles an jeder Stelle zu er-
zählen zu lange. Deshalb wird die Bekehrungswirkung vor
allem im vorletzten Bild zum Ausdruck gebracht. Auf den
ersten drei Bildzeilen liest man dreimal nacheinander
věrovaša². Diese Stelle dient exemplarisch dafür, wie
durch Theodor Heiden bekehrt wurden. So kann folglich
unerwähnt bleiben, daß sich viele Soldaten unmittelbar
nach dem Drachenkampf, ferner nach der Heilung der Kran-
ken taufen ließen.

Der Triumph aber, den der christliche Gott über die heid-
nischen Götter errang, konnte nach Ansicht der Künstler-

1 Mineja měsjačnaja (Moskau 1790 -), 8. Juni

2 IK 11, 1-3

schaft am besten rühmend festgehalten werden, als die heidnischen Götter, zu Stückwerk zerbrochen, als Metallklumpen im Volke umhergetragen wurden. Der Christ hat nur Spott dafür übrig:

Ašče bozi tvoi ne mogut¹ sebe pomošči, tako ne vozmogut¹ i nam¹ pomošči (Wenn deine Götter sich nicht helfen können, dann werden sie auch uns nicht helfen können)¹.

Der Lobpreis Gottes ist nach dem Drachenkampfe durch poja boga (Gott preisend) angezeigt².

Auch bei anderem Sachverhalt kann man das exemplarische Prinzip registrieren: Bevor der Märtyrer zum letzten Male von seinen Glaubensbrüdern Abschied nimmt, betet er (1. Mal), betet (2. Mal) auch für seine Brüder, spricht zu Augaros, betet (3. Mal) wieder, setzt dem Beten (4. Mal) ein Ende und sagt Amen. Die Maler wählten nur den Teil "er betete für seine Brüder" heraus und vermerkten den Schluß des Gebetes, also das Amen³.

Weil die Martern sowieso später ausführlich geschildert werden, erfolgt auf sie kein Hinweis während der Beschreibung des Traumes⁴.

Hiermit konnte man ersehen, wie es Grundzüge der Heiligen-vita gibt, die die Bearbeiter der Ikone trotz der Kürzung des Textes zum Ausdruck bringen wollen. Doch andererseits gestalteten sie den ganzen Anfang der Vita um. Was wollten sie damit erreichen?

Die rhetorisch überschwengliche und bombastisch klingende Lobeshymne auf das Genus der Märtyrer und ihre Leistungen, die sie der Kirche angeeignet ließen, wie Augaros im ersten Kapitel schreibt, kann der Maler nicht übernehmen.

1 IK 7,4

2 IK 3,4

3 IK 12, 2-3 = Augaros, K. 17

4 IK 5,2 ff. Die ausführliche feierliche Begrüßung des Kaisers durch Theodor (IK 5,6) darf ebenfalls als exemplarisches Prinzip aufgefaßt werden, da bei Augaros der Heilige öfter den Kaiser in der schuldigen Weise anspricht.

Die Zeitumstände, die der Vitenschreiber im zweiten Kapitel nahebringt, um durch Zeichnung eines historisch getreuen Hintergrundes die Glaubhaftigkeit des Heiligenlebens überzeugender zu gestalten, finden im Ikonentext ebenfalls keine Erwähnung. Die Handlung setzt erst parallel zu Augaros ein mit der Nennung der vier hauptsächlichen Charakterzüge Theodors und der Mitteilung, daß ein Drache die Gegend heimsucht. Damit ist aber jegliche historische Einordnung auf der Ikone vergeblich zu suchen; denn im folgenden enthält die Vorlage keine weiteren Vermerke mehr. Der Drachenkampf ist zeitlos, im Anschluß daran muß der Heilige seine Probe mit Licinius bestehen. Leider ist hier gerade auf dem vierten Bilde der Ikone der Text abgeblättert, doch nach der Vorlage zu urteilen, begann der Text der Ikone:

Da hörte über ihn (scil. Theodor) der böse Licinius und schickte nach ihm aus Nikomedien nach Herakleia¹.

Der Augarostext knüpft hier an das dritte Kapitel an, wo von der Denunziation auch des Heiligen die Rede war; diese wird aber auf der Ikone gar nicht erwähnt. Also ist eine weitere historische Notiz verschwiegen.

Licinius wird somit irgendein böser Kaiser, der Theodor in Versuchung führte durch die Aufforderung, den heidnischen Göttern zu opfern, er wird der Unhold schlechthin, weniger der bestimmte Kaiser, der im Jahre 320 die schreckliche Christenverfolgung durchführte.

Diese Erwägungen lassen folgende Absichten beim Verfasser des Ikonentextes erkenntlich werden:

Bemühte sich der Vitenschreiber, die Person des Theodor Stratilat als historische Person zu zeichnen², d.h. anzugeben, wann er lebte und litt und unter welchen speziellen Zeitumständen, so verliert nach der Bearbeitung des Iko-

1 Augaros, Kap. 7

2 Die heutige Forschung nimmt an, seine Existenz sei fingiert.

nentextes der Held diese individuellen Züge wieder, er wird aus dem zeitlichen Rahmen herausgenommen und dadurch zu einer zeitlosen Figur. Damit verleihen die Bearbeiter dem Handeln des Heiligen allgemeinen Charakter, das nicht nur unter besonderen Zeitumständen und von einem besonderen Heiligen vollbracht werden kann. Hier ist die Wiedergabe der Idee das Entscheidende. Der Heilige ist ein christlicher Kämpfer, an dem sich Gottes Wirken zu jeder Zeit offenbart. Hier sieht man die Forderung an den Künstler erfüllt, die allgemein-menschliche Bedeutung in den Legenden hervorzuheben, wie Alpatov¹ fordert.

Zum Abschluß müssen noch die Motive untersucht werden, die die beiden Hauptfiguren aneinandergeraten ließen.

Nach stärkeren Zwistigkeiten zwischen Licinius und Konstantin d. Großen, der ursprünglich dem Christentum gleichgültig gegenüberstand, mußte Licinius bei stärkerer Durchsetzung seines Staates mit christlichen Beamten befürchten, diese könnten mit der geistlichen Seite im Teilreiche des Konstantin kollaborieren. Also ließ er allmählich die Christen aus den Ämtern entfernen. Bevor aber Licinius den hohen Beamten Theodor Stratilat seines Amtes mit stichhaltigen Gründen entheben konnte, mußte er ihn vorher auf seine Loyalität hin überprüfen².

Dieser Sachverhalt, der die Motivation in der Auseinandersetzung des Heiligen mit dem Kaiser war, war dem Viten-schreiber Augaros nur dunkel bekannt, Verfassern nach ihm noch weniger, so daß sich diese darüber klar sind, daß Theodor ein Zeitgenosse des Licinius war, jedoch nicht, in welcher Beziehung er zu ihm stand.

Augaros schreibt über die Christenverfolgung unter Licinius. Ihn interessiert dabei aber mehr das teuflische Wirken des Kaisers. Während die Verfolgungen tobten, wurde Theodor

1 Alpatov, Altrussische Ikonenmalerei, S. 26

2 H. Feld, Der Kaiser Licinius, S. 95 - 105

angezeigt¹; im Exkurs, dem Drachenkampfe, der nur als Beweis seines Ruhmes dienen soll, erfährt man, daß Theodor, um das Untier zu töten, das Heer verläßt². Welchen Rang er darin innehatte, wird verschwiegen. Er wird eine hohe Stellung bekleidet haben³. Nach dem erfolgreichen Kampfe mit dem Drachen heißt es lapidar: Der böse Licinius hörte von ihm...⁴. Der Kaiser befiehlt, Theodor zu ergreifen, "in aller Ehre"⁵. Es bleibt dunkel, warum Stratilat anderen gegenüber auf eine bevorzugte Behandlung hoffen darf. In einem Brief an den Kaiser ist der Soldatenheilige bereit, den Göttern zu opfern, ohne daß dazu vorher die Aufforderung ausgesprochen war.⁶ Die Begründung wird aber aus dem Kontext leicht verständlich.

Von persönlichen Eigenschaften abgesehen, läßt sich nichts mehr aus dem Texte schöpfen. Offen bleibt, welche Stellung Theodor Stratilat innehatte, welche ursprünglichen Motive den Heiligen und den Kaiser zur Kraftprobe trieben.

Die Vitenschreiber nach Augaros mußten sich ihre eigene Interpretation suchen, so daß allmählich die Person Theodors andere Züge bekommt. Es wird sich herausstellen, daß Theodor sogar zu einer Art Prediger wird, der mit Eifer das Christentum verkündet. Die Bearbeiter der Ikone entnahmen den Sachverhalt über dieses Handeln des Heiligen einer anderen Quelle, sie wichen von der sonst üblichen Vorlage des Augaros ab.

Anonymus schreibt, daß Theodor schon durch seine Vorfahren Christ war. Er schreibt dem Heiligen schon vor dessen Auseinandersetzung mit dem Kaiser bereitwilliges und entschlossenes Eintreten für das Christentum zu. Nach diesem Gewährsmann wird Stratilat von Licinius eingeladen und muß

1 Augaros, Kap. 3

2 ibid.

3 ibid.; aus endoxoterōn zu entnehmen (= Leute von höherem Rang)

4 Augaros, Kap. 7

5 ibid.

6 ibid.

sich vor ihm wegen privater¹ und öffentlicher Dinge verantworten, welcher Art diese sind, wird nicht näher erläutert. Nur als Randnotiz steht verzeichnet, daß Theodor das Amt des Stratilates, also eines Generals, innehatte, sein amtlicher Wirkungskreis konzentrierte sich um Heraklea.

Bei Anonymus sind also schon die Kennzeichen einer deutlichen Auseinandersetzung um eine Weltanschauung gegeben.

Noch offensichtlicher wird die schon immer von Anfang an klar ausgeprägte Einstellung Theodors, wenn man den Text Dmitrijs von Rostov liest. Schon vor seinem Traume zeigt der Märtyrer seine entschlossene Haltung und seine Bereitschaft, für das Christentum den Märtyrertod zu erleiden.

"Chotjaše bo svjatyj vo svoem gradě stradati, jako da osvjatit ego svoeju za Christa kroviju, i drugija vo svjatoj věřě da utverdit svoim stradal'českim mužestvennym podvigom" (Denn der Heilige wollte in seiner Stadt den Märtyrertod erleiden, damit er sie durch sein Blut, das er für Christus vergieße, heilige und andere durch seine mutige Märtyrertat im heiligen Glauben bestärke).

Die Predigertätigkeit klingt ebenfalls an:

(... věstno sotvorisja Likiniju)... jako Feodor christianin est', i mnogija ko Christu obraščaeť (... Licinius erfuhr ..., daß Theodor ein Christ sei und viele zum Christentum bekehre).

Filaret (Gumilevskij) gar verbindet mit der Charaktereigenschaft des Kämpfers, die er Theodor beilegt, auch die des Predigers, denn gleich am Beginn seiner Nacherzählung des Heiligenlebens schreibt er:

propovědyval o Christě i mnogich privodil k svjatoj věřě (Er predigte von Christus und bekehrte viele zum heiligen Glauben)².

1 Anonymus, Kap. 5

2 Filaret (Gumilevskij), Žitija svjatycho, Bd. II, S. 265

Diese Predigertätigkeit mußte mit den Zielen des Licinius in schärfstem Widerstreite liegen.

Aus diesem gerafften Überblick konnte ersichtlich werden, wie die verschiedensten Autoren sich ihre eigene Meinung von der Person des Theodor Stratilat prägten, da auf Grund des Augaros nicht recht deutlich wird, in welchem Verhältnis der Märtyrer zum Kaiser stand.

Wie stellt sich dieses Problem auf IK dar?

Von einer Notiz ausgenommen, kann man nichts von den Motiven, die zum Austragen des tödlichen Kampfes führten, erfahren. Diese eine Notiz findet man auf dem stark abgeblätterten vierten Bilde. Mag der Text auch weitgehend verstümmelt und mögen auch nur einige Wortfetzen und Satzteile erhalten sein, das Wort povědaet¹ offenbart genug, daß auch auf IK von der Predigertätigkeit des Heiligen gesprochen wird. Dieser Charakterzug des Soldatenheiligen stammt aber aus einer anderen Quelle als der sonst verwendeten Vita des Augaros.

Neben dem Kämpfer wird der Märtyrer damit auch zu einem Verkünder der christlichen Botschaft, neben einem Gottesstreiter der Tat wird er auch ein Rühmer des christlichen Wortes. Er ist die vollendete Person schlechthin; denn neben der Friedfertigkeit, die das Wort verbreitet, kann er auch, wie der Drachenkampf bewies, seinen Mut durch die Tat beweisen.

C. Stil

1. Stil des Ikonentextes - deskriptive Analyse

Von der Norm der Vitenikonen weicht IK allein schon deswegen ab, weil viel Text das Bild kommentiert. Die Regel ist, daß je ein Satz das Geschehen erläutert:

1 IK 4,1

stȳj nikola izbavi korabl' otъ potopa¹
stȳgo gergija nakol's' v'rtjat'²
stȳj gerg'i skrušaet' idoly³
stoj velikomučenikъ Feodorъ zmiya umerše⁴
čudo svjatago Aleksěa egože molitvami svoimi uvračeva
agarjanskuju caricu⁵.

In stereotyper Einförmigkeit, in einem einfachen Satze, der kurz und überschaubar ist und keinen Nebensatz kennt, sind die Sätze in formelhaftem Satzbau gestaltet, die mit dem Namen des Heiligen im Nominativ beginnen, wenn er der Handelnde ist, oder den Namen in einem anderen Kasus abwandeln, wenn an ihm eine Handlung ausgeführt wird. An dritter Stelle steht das Verb.

Der Satz gleicht einer Überschrift in Satzform, das Geschehen wird in allen Einzelheiten, in epischer Ausmalung der Bilder, durch die Figuren und Gegenstände zum Ausdruck gebracht, der Betrachter, dem der Sachverhalt im ganz allgemeinen mitgeteilt worden ist, kann ihn aus dem Dargestellten ergänzen und ausformen.

Von diesem Usus weicht IK in ganz entscheidendem Ausmaße ab. Plastisch bringen lange Sätze dem Betrachter das Abgebildete näher, viele Partizipien geben gedrängte Auskunft, durch Rede und Gegenrede wird Lebhaftigkeit erzielt.

So reich im Vergleich mit anderen Vitenikonen der Text auf IK auch sein mag, er verrät doch keinerlei Präention einer sorgfältigen Stilisierung und ist, verglichen mit dem Text der Vorlage, äußerst schlicht und einfach. Meist sind die Sätze, die das Geschehen knapp umreißen, parataktisch aneinandergereiht. Den Charakter der Klitterung und der Montage kann er nie verhehlen.

1 Onasch, Ikonen, B. 70

2 Kondakov II, B. 14

3 ibid.

4 Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', t. 65

5 Lazarev, Moskovskaja škola ikonopisi, t. 68

Die Übergänge sind zuweilen hart, wenn man an das zweite Bild denkt: Unmittelbar nach der Charakterisierung des Märtyrers lautet die weitere Aussage: slyša že o ljutom zmi. Noch deutlicher empfindet man auf dem 5. Bilde den harten Szenenwechsel: Nach der Ankunft des Licinius in Herakleia wird im nächsten Satz abrupt vom Traum gesprochen: v tu že nošč...

Es lassen sich auch kleinere ungelenke Fügungen finden: I v sedšu že carju vo Irakliju i snim množestvo ... Nach dem Dativ absolutus reiht sich der Nominativ množestvo nur hart an. Noch krasser aber wirkt folgende Formulierung: "Er kam nach Herakleia mit großer Freude und seinen goldenen und silbernen Göttern". Der Hinweis auf das Mitnehmen der Götter fehlt bei Augaros an dieser Stelle. Durch die starke Raffung erhielt dieses Faktum an dieser Stelle seinen Platz, ungeachtet des Umstandes, daß sich der Zusatz nur unschön in den sonstigen Satz einfügt. Denn zu dem Abstraktum "mit großer Freude" gesellt sich somit ein Konkretum "mit den Göttern", was Erinnerungen an die vielzitierte Textstelle des Tacitus "mutuo metu aut montibus"¹ wachruft.

Die Parenthese ist ein bequemes Mittel der gedrängten Aussage. Man liest sie in v toj den' otaj věrovaša osm' desjat voin (an diesem Tag fanden heimlich 80 Soldaten zum Glauben 11,2). Die Verfasser beabsichtigen eine knappe Mitteilung, sei es in schmuckloser, dürrer Form.

Schlicht und einfach wirkt der Text weiterhin durch die starke parataktische Aneinanderreihung der Gedanken, die mehr aufzählend mitgeteilt werden. Es überwiegt die Konjunktion i und die Partikel že um vieles vor einer anderen, wie togda, andere wiederum sind mit i gekoppelt: i potom, i po sem. Die einzelnen subordinierenden Wörter begegnen in da, jako und ašče. Oft beginnen die Sätze formelhaft und stereotyp mit svjatyj že. Durch die Klitterung wird der gleiche Satzanfang in dem relativ kurzen Text noch auffälliger als in einer längeren Vita.

1 P.C. Tacitus, Germania 1,1

Äußerst häufig ist der Gebrauch des Partizips, sei es in der Form des Dativus absolutus oder des verbundenen Partizips. Diese Partizipien sind zwar durch die Vorlage vorgegeben, doch fällt durch die Kürzung und die überwiegend im Nominativ stehende Wortform die Monotonie der stereotypen Satzmuster noch mehr auf.

Die Sätze sind meist nach folgendem Satzbauplan aufgebaut:

-----	i	-----
Partizip		
Dativ abs.		Hauptverb
Gerund		
poslušavъ že Likiniј	i	sobra
vosstavъ že	i	razsmotrě
i vsědъ na kon'	i	srěte
vzemъ že --- i razbivъ	i	sokruši
minuvšima ... dñ'ma	i	posla
uvědevъ že	i	posla
grjadušču svjatomu	i	suščii

Bei diesen Konstruktionen trifft das zu, was Černych¹ vom alten Schrifttum hervorhebt: "Der Verbgehalt der Kurzformen der aktiven Partizipien in Verbindung mit bedeutungstragenden Verben war so stark, daß sich diese Partizipialverbindungen vom verbalen Prädikat losreißen und gleichsam zu selbständigen Begleitsätzen - jedoch ohne selbständiges Subjekt - werden konnten, wobei diese Selbständigkeit durch beordnende Konjunktionen, besonders durch i, ausgedrückt wurde...".

Gerade diese Häufung der Konjunktion i bei dergleichen Konstruktionen verrät, daß man im alten Stile schreiben wollte, wo doch das Empfinden für derartige Konstruktionen verloren gegangen war.

¹ Černych, Historische Grammatik der russ. Sprache, S. 263

Es liegt der einfachste Wortschatz vor. Die vielfach be-
gegneten Ableitungen vom Verb "iti" lassen das leicht
erkennen. Auch ist das Wort sotvoriti ein bequemes Mit-
tel, um vielen Sachverhalten auf einfache Weise Ausdruck
zu verleihen.

Es kommt von ne sotvori molvy = μὴ ποιήσας θόρυβον abge-
sehen, wo wörtliche Übersetzung vorliegt, mit folgenden
Substantiven vor:

sotvori molitvu = (ἐπ)ευξάμενος

sotvori krestu = γενέσθαι σταυρόν

sotvori tělo ego zdravo = ἀποκαταστήσας

Ähnlich wird die Wortform - er/sie sagte - konstant wie-
derholt. Wenn man von dem einmal genannten vopijachu ab-
sieht, liest man vor jeder wörtlichen Mitteilung i reče.
Beim Lesen der griechischen Vorlage wird man sich dieser
penetranten Wiederholung nicht bewußt, da verschiedene Wort-
stämme und der Gebrauch vieler Partizipialformen für Ab-
wechslung sorgen, Nebenhandlungen und Einschübe die Repe-
tition verblassen lassen, ferner auch die Verwendung des
"dramatischen" Präsens¹ die Monotonie der stereotypen Aus-
sage verdeckt.

Es scheint auch so, daß eine einmal gefundene Formulierung
bevorzugt wiederholt wird. Der Heilige spricht: šedā da
øsvobožu ... Als Eusebia kommt, um den schlafenden Märtyrer
zu wecken, kommentiert der Text ihr Handeln mit der glei-
chen Formulierung, die dem griechischen Texte fremd ist:
Evseviija ... šedā i vobudi ego (Eusebia kam und weckte
ihn).

Nachdem Licinius den Befehl erteilt hat "prinesite mi
zlosmertnoe tělo Feodorovo", machen sich die Untergebenen
auf den Weg, dem Willen des Herrschers zu willfahren. Als
nach dem Scheitern der Ausführung eine verstärkte Einheit
ausgesandt ist, um den Heiligen zu töten, wie der griechi-
sche Text vorgibt, wird in zäher Pertinenz das im Befehl
gebrauchte Wort wiederholt: da prinesutā (daß sie (ihn)
brächten).

1 H. Färber. Griechische Grammatik, II, S. 66

Was die Wiederholung eines ähnlichen Ausdrucks oder Inhalts anbelangt, liebten die Künstler, die den Ikonentext erstellten, geradezu die immerwährende Heranziehung des gleichen Wortes. Über das mehrmals in kürzeren Abständen zu lesende věrovaša ist bereits gesprochen. Ähnlich häufig wird posla bevorzugt. Die Bearbeiter zeigten kein Bestreben, es im Wiederholungsfalle durch ein anderes Wort zu ersetzen. Beim Lesen des Ikonentextes, wo am Schluß in beharrlicher Steigerung immer stärkere Maßnahmen getroffen werden, bis das gewünschte Ziel bewirkt ist, wird man durch den formelhaften Gebrauch des gleichen Wortes und der gleichen Wortform sogar an den Märchenstil erinnert:

(Likiniĵ)	posla	dva sotnika	
	šedše že dva črednika		(ohne Ergebnis)
"	posla	antupata	
	šedše že voiny		(ohne Ergebnis)
"	posla	mečnika	(der Märtyrer wird enthauptet)

Auf nur wenig Raum liest man in nur neun Sätzen sechsmal das Wort povelě, von dem je zwei bis drei Infinitive abhängen. Auf den entsprechenden 34 Zeilen der griechischen Vorlage erscheint dagegen einmal προσέταξε, einmal ἔλιπε, nur zweimal ἐκέλευσε. Da in der Kürzung sogar das gleiche Wort häufiger eingesetzt ist, folgt daraus, daß der formelhafte Gebrauch zum System geworden ist.

povelě
i po semъ povelě
i potomъ povelě
i po dnechъ těchъ povelě
...
i povelě
...
i po semъ povelě

Diese Untersuchung ließ erkennen, wie der Ikonentext schlicht und einfach sein will und ihm das *genus humile* zukommen darf. Später soll nochmals von dieser evidenten schlichten Stilform die Rede sein.

2. Der Stil der Vorlage

Ganz im Gegensatz zum schlichten und einfachen Stil der Ikone ist die Diktion der griechischen Vorlage anzusehen. Augaros verfügt über ein reiches Reservoir an schreiberi-schen Raffinements und weiß seine Vita zu bereichern durch eine reiche Palette rhetorischer Kunstgriffe, der *colores rhetorici*. Bescheidener ist er im Gebrauch der Tropen¹, er verwendet die in der kirchlichen Literatur üblichen Termini nur sparsam, doch gestaltet er die rhetorische Form zu einer effektvollen Aussage: der Teufel wird als der Feind des Menschengeschlechtes bezeichnet (2. Kap.), die Christenheit als eine Herde = Schar, aus der der Name Christi herausleuchtet. Im Munde der Heiden sind die Christen töricht in ihrem Handeln, umgekehrt bezeichnen die Christen ihre Glaubensgegner als verdammt.

Überraschender ist der Gebrauch der Wort- und Klangfiguren², die an bewußten Stellen so gezielt eingesetzt werden, daß das Bestreben zum *genus grande* nicht zu vermerken ist und dem gesamten Elaborat den Anstrich des Gekünstelten verleiht. Gerade die gedrechselte Einleitung mit ihren leuchtenden anaphorischen Parallelkonstruktionen, mit den vielen Epitheta, mit den zwei- und dreigliedrigen Ausdrücken ist hier hervorzuheben. Die parataktischen asyndetischen topischen Reihen, verstärkt durch Alliteration

-
- 1 L. Arbusow, *colores rhetorici*, S. 82 ff.;
H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*,
S. 14 ff.
- 2 L. Arbusow, *Colores rhetorici*, S. 36 ff. und 74 ff.;
H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*,
S. 33 ff. (als Satzfiguren bezeichnet)

und Endreim im 10. Kapitel, dem zweiten Höhepunkt mit dem Triumph über die heidnischen Götter, müssen ebenfalls gewürdigt werden. Diese brillante Anwendung der rhetorischen Figuren macht die Vita zu einem meisterhaften Produkt der Legendenschreibung und wird mit Beck¹ zu Recht als geziert bezeichnet. Etwas ausführlicher schreibt Delehaye² vom Stil des Gewährsmannes:

"(Augaros) écrit dans un style très recherché, et affectionne particulièrement les jeux de mots. Pas plus que le caractère invraisemblable de la narration, cette recherche ne semble avoir nui à son succès".

Augaros weiß seine Darstellung aber auch durch Zitate der primären Quellen des Christentums zu steigern: er versteht es, geschickt Anspielungen an biblischen Sachverhalt zu verweben. Paraphrasen an biblische Texte, vor allem an Texte des NT, klingen an, mögen sie auch ausnahmslos ziemlich kurz gefaßt sein. So erinnert das 6. Kap., als der Drache aus seinem Verstecke hervorkriecht und Felsen bersten, an die Passionsgeschichte³, ohne daß allerdings ein sachlicher Bezug vorliegt. Die Gesundung nach der Berührung des Gewandes des Heiligen (Kap. 16) steht ganz sicher in Beziehung zur Geschichte von der Heilung der blutflüssigen Frau⁴, aber wörtliche Übereinstimmung ist bei diesen Beispielen nicht wahrzunehmen.

Dagegen kann man bei dem Zuspruch "Habe Zuversicht..." (Kap. 8) eine starke Anlehnung an Acta bis ins Wörtliche konstatieren⁵. Bei diesem Zuspruch, der im NT an Paulus gerichtet ist, diente wiederum ein alttestamentliches Zitat⁶ als Vorlage. Die emphatische Bitte "Erbarme dich

1 Beck, Kirche und theologische Literatur im byz. Reich, S. 405

2 H. Delehaye, Les légendes grecques des saints militaires, S. 29

3 Matthäusevangelium, 27, 51 f.

4 Markusevangelium, 5, 25 f.

5 Acta, 18, 9-10

6 Jesaia, 41, 10

meiner..." im Kap. 16 kommt ähnlich in den drei Evangelien vor¹, auch in einem Psalm².

Die Aufforderung "Gehet hin in Frieden" ist eine allgemein-kirchliche Segens- und Grußformel, die nicht näher präzisiert werden kann.

3. Eliminierung verschiedener Stilmittel auf IK - eine systematische Restrangierung der Textvor- lage zur Erhaltung der Primäraussage des Bildes

Es wurde jetzt deutlich, daß der Gewährsmann der Theodorus-legende einen gezierten Stil schreibt, der voll die schriftstellerischen Kunstgriffe ausschöpft, der Ikonentext aber keine Präention einer sorgfältigeren Stilisierung kennt. Für dieses Faktum läßt sich sehr leicht eine Begründung finden. Denn es liegt die Heterogenität der verschiedenen Aussagen, der des Wortes und des Bildes, zugrunde, von denen jede mit verschiedenen, den ihrem Wesen entsprechenden Mitteln arbeiten muß. Da aber bei einer Ikone, selbst wenn sie in später Zeit entstand, das Bild nach wie vor das Primäre sein muß, da sie im anderen Falle ihren Sinn verlöre, darf ein Wettstreit beider Aussagen nie eintreten, das Wort muß sich dem Bilde unterordnen, es dient als Ergänzung, Stütze, Komplettierung.

Man kann im folgenden zeigen, wie die Bearbeiter, von dieser Erkenntnis ausgehend, den Text der Vorlage systematisch so umgestalteten, daß eine Konkurrenz zu der primären Aussage des Bildes durch das Wort nie gegeben ist:

1 Matthäusevangelium, 9, 27; Markusevangelium 10, 47;
Lukasevangelium 18, 38-39

2 Psalm 122 (3), 3

1. Der Heiligentext, wie ihn Augaros überliefert, ist so abgefaßt, daß ein Augenzeuge von dem dramatischen Geschehen erfährt und von dem sterbenden Heiligen die Weisung erhält, der Nachwelt seine letzten Worte und Taten zu vermitteln. Dieser Kunstgriff der Autopsie¹ ist bildlich kaum zu gestalten. Alle Textpassagen, in denen der Zeuge Augaros auftritt, finden keinen Niederschlag auf irgendeinem der Randbilder, so daß Kapitel 12 und 16 der Vorlage wesentlich verkürzt gestaltet werden mußten.

2. Auf das Weglassen der rhetorisch meisterhaften Einleitung mit ihren vielen Parallelkonstruktionen, mehrgliedrigen Ausdrücken und Antithesen wurde schon hingewiesen.

Eine ähnlich durchgefeilte Textstelle, die sogar Endreime und Alliterationen verwendet, begegnet im 10. Kapitel, dem Höhepunkt der Darstellung, als Theodor über den geknickten Licinius frohlockt. Allein, gerade dieses "lumen"² geben die Bearbeiter nicht wieder, die rhetorisch stärkste Gestaltung muß entfallen.

3. Die Eindringlichkeit der Darstellung, die im Original zum Ausdruck gelangt, vermißt man in der Bearbeitung ebenfalls. Mehrmals wird auf die Gefahr, als der Drache sein Unwesen trieb, hingewiesen, der Vitenschreiber verkündet davon, durch Eusebia wird die Gefahr dem Helden noch bewußter gemacht, man wußte ohnehin schon von dem Untier: Auf die ausführliche schriftliche Schilderung des Unheils verzichtet man, denn eine Steigerung in Form einer semantischen Verdichtung würde die malerische Aussage verringern.

4. Augaros liebt die Verwendung doppelter Ausdrucksweise, ein Stilmittel der Rhetorik. Die Bearbeiter kommen freilich ohne es aus.

1 Dieser Kunstgriff begegnet häufig in Legenden.
Vgl. H. Günter, Legenden-Studien, S. 78

2 Nach der antiken Rhetorik ein "Glanzlicht" der Darstellung.

Deshalb heißt es nicht "Furcht und Zittern", sondern nur "strachъ" (Furcht 2,5); nicht "er gab den Armen und Bettlern", nur "den Armen" (6,5); nicht "Er erhielt den Kopf der Minerva und spazierte", nur "(der Kopf) wurde getragen"(7,3); nicht "voller Wut und Zorn", nur "razgněvav-sja" (er erzürnte, K. 7,5 und 12,1); nicht "Gehet hin in Frieden und gedenket meiner", nur "gehet hin in Frieden" (11,5); nicht "Sie wurden geheilt durch Berührung mit der Hand und des Gewandes", nur "durch Berührung mit dem Gewande" (11,6); nicht "fromm und gottesfürchtig", nur "blagočestiva" (fromm, 2,4) usw.

5. Schmückende Beiwörter nehmen die Bearbeiter der Ikone in den seltensten Fällen auf. Auch ohne diese den Text belebende Gestaltungsmittel kommen sie aus.

Deshalb schreiben sie nicht "mitleidlos wurde er geschlagen", sondern nur "er wurde geschlagen" (7,5); nicht "ausdauernd trennten sie", nur "sie trennten" (9,6); selbst bei Gott fehlt das schmückende Beiwort: nicht "Gott in der Höhe", nur "Gott" (Kap. 16 = 11,5).

6. Auch die Variatio, ein Stilmittel zum Vorbeugen vor Eintönigkeit, von dem Augaros, vor allem bei häufig vorkommenden Sachverhalten und Personen, Gebrauch macht, kümmert die Bearbeiter nicht. Während der Autor der Theodorvita sich des Stilmittels gerne bei Namen bedient und das Wort "reden" abwechselt, heißt es auf der Ikone immer bloß "i reče", durchwegs lesen wir "die Frau" und "der Heilige". Der Text des Augaros ließe sich an dieser Stelle bequem übernehmen, doch verzichteten die Maler auf dieses Mittel der variatio zugunsten der stereotypen Ausdrucksweise.

7. Das wenn auch nur kurze Einhalten der Handlung¹ durch einen kommentierenden Satz, wie "etwas noch Schlimmeres wurde ersonnen" (Kap. 11), mußte auf IK entfallen. Anonymus

1 E. Curtius, Zur MA Topik, "Corona Quernea", in: Festgabe..., S. 11/12

kennt sogar ein emphatisches Einsprengsel an dieser Stelle: "O, ihr schmutzigen Hände..." (Kap. 15).

8. Augaros möchte die Person des Heiligen so herausnehmend zeichnen, daß er sogar mit Übertreibung arbeitet:

Das Kleid, das Theodor trug, leuchtete wie eine Feuerflamme¹.

Auf der Ikone lesen wir davon nichts.

9. Die Handlung ist auf der Ikone ganz auf die Exponenten Licinius und Theodor konzentriert. Der dramatische Ablauf, der in der Vorlage am Schluß zwei Nebenhandlungen aufweist, ist deshalb straffer erzählt, also ohne den Opfertod des Kestos für Theodor² und ohne den Aufstand gegen Licinius³. Denn der Held, der Christus nacheifert, soll verherrlicht werden.

Soweit auf dem Bilde 4 der Text trotz seiner verderbten Gestalt Einblick gestattet, ist die Nebenhandlung, wie einige Gesandte zurückgehalten werden, während andere nach drei Tagen abziehen, vereinfacht.

10. Die Bearbeiter, die den Text der Vorlage kürzten, mußten so ökonomisch vorgehen, daß jegliche Nebensächlichkeiten, die aus der Situation als selbstverständlich hervorgehen, entfielen. Deshalb berichten sie ohne Breite der Erzählung. Es heißt nicht "Eine Bühne wurde errichtet, Licinius bestieg sie, ließ sich nieder, während das Volk ihn umgab" (Kap. 9), sondern lapidar "na pozorišči sobornem" (auf einer öffentlichen Versammlung, 6,1); nicht "Maxentius steht neben ihm und sagt", nur "Maxentius sagte" (7,2); nicht "Theodor wurde der Kleider entledigt und gestreckt", nur "er wurde gestreckt" (7,5); nicht "im Königshofe wurde das Kreuz errichtet", nur "ein Kreuz zu errichten" (8,2). Namen der Zenturionen

1 Kap. 9

2 Kap. 15

3 ibid.

entfallen, desgleichen der des Kestos. Statt "Wunder, die er vollbracht hatte", heißt es nur "Wunder" (11,3); nicht "Abgrund des Schwarzen Meeres", nur "in das Meer" (10,5).

Die Bearbeiter hielten sich genau an das Thema: Was zum Helden und dessen Erklärung gehört, ist wesentlich, Unwesentliches entfällt. Dazu gehören auch historisch vorgegebene Sachverhalte, volksmäßig begründeter Usus und sozial bedingte Gegebenheiten. Sie sind zumeist nebensächlich, weil allein die christliche Idee das Interesse fesselt. Also werden sie nicht exakt wiedergegeben, sondern nur mit einem allgemein gehaltenen Ausdruck umrissen, sofern sie nicht überhaupt entfielen. Man liest nur, Licinius nimmt Bürger (gražan?) mit, man erfährt nicht, daß Bürger der Stadt und ihrer Umgebung gemeint sind; die Herkunft des Pferdes des Heiligen interessiert nicht (auf der Ikone), desgleichen findet keine Erwähnung, daß der Heilige gewobene Gewänder trägt, wohl aber vermerkt man, wie er in ihnen aussah.

11. Man kann auch beobachten, daß das Pathetische und Affektvolle irgendwelcher Handlungen der Vorlage keinen Niederschlag in der Übersetzung finden. Augaros steht in der Tradition einer Literatur, die von Südländern geprägt und in ihrem sprachlichen Ausdruck von reichem Pathos durchdrungen ist. Auf dieses Pathos muß, da das Bild die primäre Aussage sein soll, verzichtet werden:

Der Sachverhalt "Die Frau wirft sich auf den Boden und weint", "Licinius verändert sein Gesicht und schlägt sich mit den Händen auf die Knie" entfällt ebenso wie "Der Held schlägt sich auf die Brust", der Held spricht zu seinem Pferde oder zum Drachen. Auch muß die Beteuerungsformel "Bei den Göttern" fehlen.

Nach dieser Analyse, in der das System der Kürzung untersucht worden ist, soll nochmals zusammenfassend festgehalten sein, daß aus dem farbigen, rhetorischen Bericht der Vorlage eine Kürzung auf das Wesentliche zusammengestellt ist; die Bearbeiter lassen Motive, die der Handlung

zugrunde liegen und dem Bilde entbehrlich, wesensfremd oder zur Darstellung ungeeignet sind, außer acht, eliminieren die Zeitumstände, ferner die historischen und sozial gegebenen Umstände und schaffen somit einen allgemeingültigen Kampf der Grundideen Gut und Böse und kommen ohne die Fülle der rhetorischen Ausdrucksmittel, wie sie die Vorlage aufweist, aus¹.

Beck² und Delehaye³ betonen den rhetorisierenden Stil des Augaros. Bezeichnet man den Zweck der Rhetorik, wie ihn Gero v. Wilpert⁴ angibt, "mit dem Ziele der wirksamen Meinungsbeeinflussung", dann wird klar, daß der Text in der Zeit seiner Abfassung, die Beck⁵ "mit aller Reserve" auf das 6. Jh. setzt, "nur um ... überhaupt einen chronologischen Platz anzuweisen", ein leidenschaftliches und glühendes Bekenntnis für das Christentum sein wollte, in einer Zeit, da Heiden durch ihn bekehrt werden sollten.

Der Text der Ikone ist aber gerade um den meisten rhetorischen Schmuck, um die einprägsamsten Glanzstellen gekürzt worden, knapper und einfacher geworden. Das wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß er in einer Zeit aufgezeichnet ist, als das gefestigte Christentum keine neue Jüngerschar mehr gewinnen mußte. Er kann, da er schmucklos und schlicht ist, als Grundlage zum Gebet dienen.

-
- 1 Durch die Reduktion erfuhr der Text der Ikone das Gegenteil dessen, was Cicero im Brutus LXXV 262 von den Commentarii Caesars erwartete. Diese sind schmucklos und einfach: "nudi enim sunt, recti et venusti omni ornatu orationis tamquam veste detracta. Caesar wollte Stoff bereitstellen, dessen sich bedienen konnte, wer auch immer ein Geschichtswerk zu verfassen beabsichtigte" und damit die schmucklosen Commentarii auf die entsprechende Stilhöhe heben sollte.
 - 2 H.G. Beck, Kirche und theolog. Literatur im byz. Reich, S. 405
 - 3 Delehaye, Les légendes grecques des saints militaires, S. 29
 - 4 Gero v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 640, s.v. Rhetorik
 - 5 H.G. Beck, Kirche und theolog. Literatur im byz. Reich, S. 405

4. Die neue Funktion der Ikone

Der Text der Vorlage wurde also restringiert zur Erhaltung der Primäraussage des Bildes, ferner, damit ein schmuckloser und schlichter Text als Grundlage zum Gebet dienen konnte. Wer war nun der Adressat, der sich vor der Ikone ins Gebet versenken sollte?

Man könnte bei dem Passus "er betete für seine Brüder", der aus der vierfachen Notiz über das Beten am Schluß der Vita auf IK im Text ausgewählt war, zunächst an eine Klostergemeinschaft denken, der das Bildwerk galt, dem widerspricht aber die Verehrung eines Kriegerheiligen, die mit der monastischen Idee der Friedfertigkeit schwer in Einklang zu bringen ist. Auch eine Kirche als Ort der Bestimmung muß abgelehnt werden, da es zu dieser Zeit in Rußland wie auch anderswo in Europa sehr viele Analphabeten gab, ja, wie Stählin¹ uns belehrt, konnten in Rußland um 1500 n. Chr. selbst Kleriker im allgemeinen nicht lesen und schreiben. Der Textinhalt hätte also zum gläubigen Volke kaum sprechen können. Der Text bei solchen in der Kirche postierten Ikonen ist immer als sekundär anzusehen, somit ausschließlich kurz gehalten, so daß der des Lesens und Schreibens Unkundige den Bildinhalt erfassen konnte.

Mag zwar der Text auf IK unter den oben erläuterten Kategorien schlicht geworden sein, ja er ist doch nur von einem gebildeten Menschen zu erfassen. Man muß aus diesem Grunde die Schlußfolgerung ziehen, daß IK, wie auch sehr viele andere Kunstwerke des 16./17. Jhs., an eine private Zielgruppe gerichtet war, an gläubige, feingebildete Menschen, die die Bildertafel in ihrer Privatkapelle oder in privaten Räumen aufstellten. Schon allein das Lesen der scriptura continua bereitet ungewohnte Schwierigkeiten, die kaum angedeuteten Satzzeichen erschweren das Lesen weiterhin.

1 Stählin, Russische Geschichte I, S. 235

Auch läßt das überwiegende Festhalten an der Schreibung in Kleinbuchstaben Eigennamen nicht sofort erkenntlich werden, diese sind obendrein in den seltensten Fällen, wie in der Verbindung Likiniĵ car', mit einem entsprechenden erklärenden Wort versehen.

Euchaita, Heraklea, Nikomedien werden nie näher gekennzeichnet und heben sich auch durch Großschreibung nicht aus dem Kontext heraus. Das griechische Wort Artemis findet keine nähere Erklärung, wiewohl Augaros, der für Griechen schreibt, sie "Göttin Artemis" bezeichnet. Während der militärische Rang "sotnik" in russischer Lehnübersetzung gebraucht ist, ist der griechische militärische Rang anthypatos (proconsul) einmal als Lehnwort antupatr¹ unverändert übernommen. Zwar mutete man dem gläubigen Laien in der Liturgie viele dergleichen Wörter, vor allem Wörter aus dem Hebräischen, zu, wenn man an die Leidensstätten Christi und an die Apostelnamen denkt. Diese Namen sind durchaus auch auf anderen Ikonen zu lesen, für das Verständnis des Bildgehaltes aber nebensächlich. In dieser Akkumulation, in so reichem Maße wie auf IK, begegnet man ihnen auf Bildwerken, die nur für Kirchenwände bestimmt waren, bis zum Ende des 16. Jhs.nicht. Diese reiche Textmenge wie auf IK läßt auf eine private Zielgruppe schließen, der es ästhetischen Genuß bedeutete, den miniaturhaften, reichen Text zu verstehen¹.

Ein möglicher Adressat konnte z.B. ein General oder Feldherr gewesen sein, der der gebildeten Schicht angehörte und die Ikone zu privatem Zweck oder zum Mittragen im Heere erhalten hatte. In Friedenszeiten fand die Ikone in seiner Privatkanzel Platz, sie wurde mitgenommen, wenn er auf kriegerische Unternehmungen auszog. Man konnte den simplen Text vorlesen und das Bild zur Betrachtung freigeben. Im II. Kap. wurde gezeigt, daß sich gerade bei Heeren der Soldatenheilige durch helfendes Eingreifen unent-

1 Man vergleiche dazu das VII. Kap.

behrlich gemacht hatte. Schon Döderlein¹ zieht diese Art der Verwendung in Betracht, Felicetti-Liebenfels² bestätigt sie allgemein. Als kulturgeschichtliches Zeugnis veranschaulicht das Bild "Bitva Novgorodcev s Suzdal'cami" das Mittragen einer Ikone im Kriege³. Dieser Zweck wird auch impliziert, wenn man einen Fürsten als Adressaten in Erwägung zieht. Die vielen kriegerischen Unternehmungen in der damaligen Zeit erforderten einen geneigten und Achtung gebietenden Schutzpatron. Das Modell der Burg, wie im III. Kap. festgehalten war, konnte auf private Anordnung dem ästhetischen Werke integriert werden, denn detaillierte private Wünsche wurden, wie Grabar⁴ berichtet, damals beim Anfertigen von Bildwerken auf Bestellung berücksichtigt.

1 Döderlein, S. 9 "aram portatilem"

2 Felicetti-Liebenfels, S. 1; T. Rice, Icons, S. 14

3 z.B. Kornilowitsch, S. 79

4 Grabar III, S. 186: eine Kaufmannsfamilie erscheint auf einer Ikone; Grabar IV, S. 471: ein mächtiger russischer Fürst läßt sich verherrlichen.

VI. Kapitel:

Sprachuntersuchung

Der Text auf IK zeigt einen sprachlichen Entwicklungszustand, der russisch-kirchenslavisch ist. Neben einigen Einflüssen aus dem Altkirchenslavischen dürfen aber auch die Spracheigentümlichkeiten, die aus dem Russischen Eingang fanden, nicht übersehen werden.

A. Phonologie

Die russisch-kirchenslavische Sprache war in ihrem Lautbestand weitgehend gefestigt, so daß nur ganz wenige Erscheinungen einer besonderen Erwähnung bedürfen.

Es ist für den Ikonentext charakteristisch, daß er lautlich gleiche Erscheinungen im Schriftbilde verschiedenartig festhält. Man übernahm eine Fülle ererbter Zeichen, man wandte sie aus Liebe zur Tradition an, wiewohl das Spezifische ihres Charakters nicht zum Ausdruck gelangen konnte. Also begegnen viele Dubletten:

ѡ und Ѡ ; ѱ und Ѳ ; ѣ und Ѥ ; и und ѣ sowie ѣ ;
о neben ѡ .

Von ihnen werden nur і und ѡ Regeln unterworfen: Das і steht immer vor Vokalen, das ѡ nur am Wortanfang. Auf IK ist nicht zu konstatieren, daß Homonyme durch Heranziehung verschiedener Schriftzeichen, also durch Dissimilierung im Schriftbilde, verdeckt werden, wie es Alipij¹ als charakteristisch für das Russisch-Kirchenslavische deklariert. Verschiedene Akzentuierung und das Bevorzugen bestimmter graphischer Varianten zur Kennzeichnung einzelner Kasus ist dem Ikonentexte fremd.

¹ Alipij, S. 25: rabomъ (Instr. Sing.), aber rabomъ (Dat. Plur.). Muži (Nom. Pl.), aber mužy (Akk. Pl.) u.ä.

1. Die wichtigsten Erscheinungen des Konsonantismus sind folgende:

Der aus der Lautkombination tj, gti und kti entstandene Laut ist immer šč, die entsprechende russische Lautung č ist in folgenden Fällen nie gegeben: tysjaščŕ (5,1), noščŕ (5,3), pomošči (7,4), pleščema (7,6), sveščami (9,4), žešči (9,4) und choščetŕ (4,4)¹.

Die Lautregel, daß g (für k und ch ist kein Beleg gegeben) vor einem ě zu einem Spiranten wird, erlebt immer ihre strenge Einhaltung² bei Substantiven der alten a- und o-Klasse, ferner bei Adjektiven: bozi (7,4), noze (8,1), družii (9,5) und mnozi (11,6).

Im Gegensatz zu šč wird der durch die Lautverbindung dj entstandene und erwartete Doppellaut žd auf IK zum russischen Sibilanten ž³. Während šč häufig begegnet, z.B. in sveščami gorjaščimi žešči ("mit brennenden Fackeln sengen" 9,4), liest man ž nur drei Male: rožestvo (1,1), svobožu (2,2) und gražanŕ (5,1). Die drei Formen lassen keinen Zweifel an der richtigen Lesung aufkommen, nichts weist durch kürzelhafte Schreibung auf roždestvo, svoboždu oder graždanŕ hin, wie die Wörter heute noch unter dem Einfluß der Kirchensprache geschrieben und gesprochen werden⁴.

1 Nach Bulič, S. 149, ist das russische č in ksl. Texten anstelle eines aksl. ч selten.

2 Bulič, S. 148

3 Karskij, S. 321, vermerkt, daß das Auftreten des ž anstelle eines ksl. žd auf russischen Ursprung eines Denkmals hindeutet. Dieses Indiz, im Verein mit der Wiedergabe der Nasale q und ě durch oy und a-ja, wobei A und A austauschbar sind, die Anwendung aber des A überwiegt, widerlegt allein schon Döderleins dritte These. Der Forscher aus Weißenburg vertritt die Ansicht, auch in Dalmatien könne IK hergestellt sein (S. 19), was bei einer reichen Ikonenherstellung (vgl. Svetozar Radojčić, Geschichte der serbischen Kunst) zunächst nicht so abwegig ist. Die gefundenen sprachlichen Ergebnisse aber deuten allein auf Rußland hin.

4 Hinsichtlich des Wortes rožestvo setzt IK die Tradition, die in der Ikonenmalerei ihren Eingang fand, fort. Gerade diese Lautung ist ziemlich häufig auf Bildtafeln zu verzeichnen:

РѦСТВО РѦСТВО

rožestvo svjatago Nikoly und РоЖѦСТВО des Nikola Čudotvorecŕ u.v.a. (Onasch, Ikonen, B. 26; 55; 70; 130)

Nur eine Form auf IK läßt sich mit dieser Lautregel nicht erklären: pokazu (6,3).

Als Theodor bittet, die heidnischen Götter mit zu sich nach Hause tragen zu dürfen, spricht er:

vdaĵ mně... tvoi bogi, da vnesu ja v klet' svoju i pokazu i pomazav' paki prinesu (6,3).

Die Form pokazu muß von pokaditi abgeleitet werden. Der griechische Text des Augaros θυμιάσας καὶ μυρίσας πάλιν ἀναγάγω αὐτοῦς¹ und die lateinische Formulierung, die AASS in der Übersetzung festhalten: "... vaporavero et unguentis unxero"², ferner die Version Dmitrijs von Rostov: " dažd' mi... bogi ... da pervěe ich' az u sebe žertvami, i kadily, i aromatami... počtu... i ... požru..."³ lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß immer von zwei kultischen heidnischen Handlungen die Rede ist: von dem Einhüllen der Götter in Dunst, der durch Räucherwerk erzeugt wird, und dem Bestreichen mit heiliger Salbe. In der Form pokazu, die statt des erwarteten pokažu steht, muß man eine Dialekteigenheit sehen. Es gibt nämlich Gegenden, innerhalb deren Sibilanten und Affrikaten verwechselt werden. Statt der ksl. Form pokaždu⁴ ist die Form pokažu, die heute noch die geläufige Form darstellt⁵, mit Vertauschung der Sibilanten ž/z zu pokazu geworden. Vor allem im Raume um Pskov war solches gegenseitiges Vertauschen häufig. Es ist nämlich typisch für diese Gegend, "daß /s/ und /š/, /z/ und /ž/ verwechselt werden, was man gemeinhin mit sokanie bezeichnet"⁶.

Die durch 1., 2. und 3. Palatalisation und Assibilierung der tj, dj, kti und gti entstandenen Affrikaten und Spi-

1 Augaros, Kap. 9

2 AASS, 7. Febr., S. 27

3 Hier merkt man dem Texte Dmitrijs von Rostov deutlich die metaphrastische Kontamination aus mehreren Texten an.

4 Miklosich und Sreznevskij, s.v. pokaditi

5 Ušakov, s.v. pokadit'

6 Kiparsky I, S. 125; Seliščev A.: Sokan'e i šokan'e v slavjanskich jazykach, in: Slavia X, 1931, S. 718 - 741

ranten ž, š, c, šč und c waren noch im Urrussischen weich¹, von ihnen sind aber, wie im heutigen Russischen, im Prozeß der Entwicklung /ž/, /š/ und /c/ hart geworden². ž ist auf IK hart, desgleichen c, so daß mužъ (2,1) und venecъ (5,7) aus dem ehemals weichen Typus in den harten überwechselten. Ebenso läßt sich dieser Wandel an der Form vъ temnicy (11,4) konstatieren: Anstelle des ksl. vъ temnici mit weichem Auslaut zeigt es den entsprechenden harten Auslautsvokal, den das c forderte (mehr dazu s.u.).

Anders hingegen steht es im Gebrauch des č, das noch weich ist, wie es nachfolgende Schreibungen bestätigen: čjudesa (11,3), čjado (2,5) und izdalečja (2,6). IK setzt hier den Brauch fort, der aus ältesten Denkmälern ersichtlich wird, nämlich nach č ja und ju zu schreiben³.

Im Gegensatz zum heutigen russischen ѡ, das immer als weich gilt, muß das ѡ auf IK in einigen Fällen als hart angesehen werden, was die phonologische Verhärtung des folgenden Vokals erweist: tysjaščъ (5,1); ein Schwanken des Gebrauches kann man bei noščъ (5,2) und polunoščy (6,4) gegenüber nošči (10,2) bemerken. Dieses Schwanken ist in r.-ksl. Texten allgemein erkennbar⁴.

Die Laute v und f kann man als rein akustisches Gegensatzpaar erachten, doch kommt dieser Gegensatz, soweit es Flexion und syntaktisch sich ergebende Fügungen bedingen, nicht zum Tragen (vgl. v-temnicy). Nur zur Schreibung der Wörter fevral' und Feodorъ wird f verwendet, also bei Fremdwörtern. Zur Schreibung des Heiligennamens Feodor werden bei letzterem fert und fita, also Dubletten, abwechselnd gebraucht.

1 Kiparsky I, S. 120; Sobolevskij, S. 135 f.

2 Kiparsky I, S. 120; Bulič, S. 146 f.

3 Sobolevskij, S. 44; Bulič, S. 147

4 Bulič, S. 147, mit Beispiel niščymъ, und S. 167

2. Folgende Veränderungen auf dem Gebiete des Vokalismus müssen hervorgehoben werden:

Nach g, k und ch wird statt y immer i geschrieben¹: Konsequent begegnet diese Schreibung in allen Fällen: bogi (Akk./Instr. Pl. 6,2 bzw. 5,1), čelověki (2,6), duchi (11,6), paki (6,3), velikija Artemidy (7,3)...

Die russische Polnoglasie ist dem Texte fremd²: črevu (7,6), črepu (7,7), stražu (10,2), zdravo (10,3), vraty (8,3)... Die Abbrueviatur člvki (2,6) läßt keine Deutung zu, ob člověki oder čelověki gesprochen wurde³.

Nasallaute begegnen nicht; für altes ꙗ steht u; ꙗ wird zwar geschrieben, ihm kommt aber der Lautwert ja zu⁴.

Jers besaßen in sakralen Texten, wie kirchliche aufgezeichnete Gesänge erweisen⁵, noch bis zum 13. Jh. vollen vokalischen Charakter. Sie schwanden aber, wie allgemein seit dieser Zeit, im Wortinneren in sog. schwacher Stellung samt und sonders⁶, während sie in sog. starker Stellung vollvokalisiert wurden. Nur noch am Wortende wurden sie geschrieben, um den harten oder den weichen Beugungstyp anzuzeigen, wiewohl sie in dieser Position schon seit dem 10. Jh. ihre phonologische Bedeutung verloren hatten⁷.

Der Wandel vꙗšdꙗšū > všedšū (6,1) und vꙗ tꙗmꙗnicy > v-temnicy (11,4) erweist den Schwund der Jers im Wortinnern und deren Vollvokalisierung in starker Stellung. Dabei ist bemerkenswert, daß Substantive und die dazugehörigen Präpositionen eine Einheit bilden, desgleichen Verben mit

1 Kiparsky I, S. 135 f.; Sobolevskij, S. 130; Bulič, S. 145

2 Bulič, S. 142

3 Sobolevskij, S. 24

4 Šachmatov, S. 4; Sobolevskij, S. 18; Bulič, S. 136

5 Uspenskij, Drevnerusskie kondakari kak fonetičeskij istočnik, passim.

6 In der Schreibung đn'ma (= d'n'ma) (7,1) ist die aksl. Schreibung und Vokalisierung übernommen gegenüber der im Russisch-Kirchenslavischen geltenden den'ma (Alipij, S. 53).

7 Kiparsky I, S. 153; Sobolevskij, S. 46

Präpositionen, durch die sie in ihrer Bedeutung präzisiert werden.

v-saditi > v-saditi (8,1) v_z raku v-raku (10,5)

Die Schreiber vermerken ein ausgefallenes Jer auch oft durch ein sog. Jerok (ʼ)¹, allerdings strebten sie nicht danach, alle solche Fälle zu erfassen; denn sehr oft unterbleibt ein erwartetes Jerok, man liest auch gegen die Etymologie gesetzte².

Durch den Schwund der Jers werden Lautkombinationen mit Lauten gleicher oder ähnlicher Ansatzstelle, auch Verbindungen mit Sibilanten, möglich und prägen den besonderen Klang:

v-pervuju³ (10,2), k-gospodu (11,3), v-subotu (12,4), k-Feodoru (6,1), v-polunoščy (6,4), ssědšujusja (krov' 7,7), vzjat_z (5,3), s-zěnicami (9,3), pred-toboju (6,3).

Bei Konsonantenhäufung - diese ist gegeben, wenn bis zu drei Konsonanten aufeinanderfolgen - und vorzüglich in erster Silbe und bei einsilbigen Wörtern wird ein Jer selbst in sog. schwacher Stellung vollvokalisiert: son_z (5,4), sotvori (2,3), sostav_z (2,5 und 5,4) u.ä.

Vor vokalisch anlautenden Wörtern wird die Präposition ebenfalls vollvokalisiert: vo očiju (9,2), vo Irakliju (5,2).

Auslautendes -m', das nicht paradigmatisch gestützt ist, wie sem', semi, verhärtete in allen Fällen, sei es beim Nomen oder beim Verb⁴. Mögen auch sehr viele m als hochgestellte Buchstaben festgehalten sein, die vielen Text-

1 Karskij, S. 230; Alipij, S. 21

2 z.B. r_zo3A_z (9,1)

3 doch eigenartigerweise vopijachu (1,4)

4 Bulič, S. 156 f., vermerkt alle Fälle der Flexion, in denen diese Erscheinung zutrifft. Bemerkenswert dazu ist auch die Vollvokalisierung reduzierter Vokale (imen'm' zu imenem' u.ä.), die vor einem solchen m ursprünglich standen.

stellen, da sie ausgeschrieben sind, zeigen deutlich das wirksame Gesetz, das schon seit dem 13. Jh. überwiegend galt¹: sꙗ miromъ > s-miromъ.

Im Ikonentext erscheint oft anstelle eines ě ein e, ganz gleich, welcher historischen Herkunft es war. Die Aussprache gerade des Lautes ě divergierte von Gegend zu Gegend sehr und ist auch heute noch in Rußland Grund zahlreicher Verschiedenheiten in Dialekten².

Auf IK werden folgende Wörter mit e anstelle eines ě geschrieben: pobedonosca (1,1), Euchatechъ (2,2), měste (2,5), venecъ (5,7), noze (8,1), sveščami (9,4), črednika (11,1), razreši (11,5), useknuti (12,2), usečenъ (11,3), iscelěša (11,6), dvema (7,1), črepu (7,7), idete (11,5), brezgu (10,4), oblečesja (5,5), uvědevъ (11,2), sebe (7,4), krete (10,1), tebe (5,6), prostre (12,3), sobornemъ (5,1).

Während vo sně sein richtiges e behält, schrieb man na krete, so daß auch grammatikalische Kategorien über die Schreibung des e-Lautes keinen Aufschluß zu geben vermögen. Alle weiterhin zitierten Erklärungen bezüglich der verschiedenartigen Schreibung des ě (Beeinflussung durch einen nachfolgenden weichen Konsonanten³; ě wird nur, wenn es betont wird, als ě geschrieben⁴) müssen entfallen; man kommt zu dem Schluß, es gibt keine Regel für ě = e. Bulič behauptet, daß der Unterschied ě und e nur auf dem Papier bestand⁵, im 16. Jh. wurden beide Laute gleich ausgesprochen. Man muß annehmen, daß aus rein orthographischen Momenten heraus, auch aus Ehrfurcht vor religiösen Texten an dem Schreiben mit ě festgehalten wurde, zumal bei Wörtern, die im Wortschatz der Kirche häufig vorkamen,

1 Kiparsky I, S. 123; Sobolevskij, S. 116

2 Kiparsky I, S. 19 ff.; Borkovskij, S. 135

3 Borkovskij, S. 137

4 Borkovskij, S. 136

5 Bulič, S. 221 (raznica...tol'ko na bumagě). Ähnlich Sobolevskij, S. 71: možno govorit' o polnom otožestvlenii.

dem Schreiber optisch im Gedächtnis hafteten und damit als Korrektiv gelten konnten. Diese Erklärung klingt am überzeugendsten, da der Schreiber bei ein und demselben Wort sogar verschiedene e-Laute wählte: klět' (6,3), aber klet' (6,4); viděchъ (7,3), aber videti (4,4).

Zur Vollständigkeit sei hierzu noch vermerkt, daß das ksl. Wort gvozď auf der Ikone in 9,1 mit sog. hartem Zeichen geschrieben wird: gvozďъ. In keiner ostslavisches Sprache zeigt dieses Substantiv harten Stammauslaut. Man muß sein Erscheinen an dieser Stelle dem südslavisches Einfluß zuschreiben, da im Serbischen gvozď hart auslautet.

3. Die Erscheinung der sog. retrogressiven Stimmassimilation, also der Erscheinung, "daß sich ein vorhergehender Konsonant ... nach dem nachfolgenden in Bezug auf seinen Stimmtön anpaßte"¹, kennt auch die 14-bildrige Novgroder Ikone des hl. Th. Strat.: zďostojnoju čestiju². Auf IK kommt sie neben dem Festhalten in zdravo nur in den beiden Präpositionen iz/is und raz/ras vor³:

izdalečja (2,6), izlěsti iz-města (3,4), razbivъ (6,4), razďastъ (6,5), iscelěša (11,6), raspadašesja (3,2/3).

In allen anderen Fällen wird die Einhaltung der etymologischen Erkenntlichkeit dem Lautgesetz vorgezogen:

s-bogi (5,2), k-bogomъ (7,2), s-miromъ (3,4), vložše (10,5) u.ä.

1 Kiparsky I, S. 103

2 4. Bild

3 ganz im Einklang mit Alipijs r.-ksl. Norm, S. 147

B. Morphologie

Bei der großen Verwandtschaft der r.-ksl. Sprache mit der gesprochenen Sprache der Schreiber zeigen sich auch Einflüsse der Heimatsprache in dem Ikonentext. "Lokale Eigenarten, dialektische Färbungen"¹ sind nicht zu übersehen. Zwar wollten die Schreiber aus Liebe und Ehrfurcht vor dem religiösen Text weitgehend die Sprache der Kirche belassen. Andererseits aber konnten sie nicht umhin, auch jüngeren, moderneren Formen zum Durchbruch zu verhelfen. Trotz der Kürze des Textes ist man in der Lage, über morphologische Besonderheiten Auskunft zu geben und zu verdeutlichen, wieweit der Text noch ksl. ist, aber schon russisch beeinflusste Formen aufweist.

1. Das Substantiv

Substantive der alten o-Klasse stellen zahlenmäßig den häufigsten Typus dar. Sie beugen im Singular nach dem bei Alipij² abgedruckten Muster rabъ durch. Der Lokativ auf -ě begegnet nur in vo sně (5,3), sonst steht e, einmal nur der Lokativ auf -u (na brezgu 10,4).

Ungleich geringer finden sich Belege der Substantive, die der alten jo-Klasse angehören. Für den Instrumentalis ist kein Beleg gegeben. Alle anderen Kasus aber gleichen in der Beugung dem Muster car', das Alipij³ aufführt. Der Lokativ auf -i (o zmii 2,2) zeigt in der Endung noch deutlich die Verschiedenheit zwischen harter und weicher Flexion⁴.

Der Vokativ ist nach alten o- und jo-Stämmen geschieden: rabe (11,5), Feodore (6,2), aber carju (7,2).

1 H.P. Gerhard, Welt der Ikone, S. 203

2 Alipij, S. 43

3 ibid.

4 Cocron, S. 34; Unbegaun, S. 52 f.; Bulić, S. 230

Als Dativ Singular begegnet einmal die Form *christovi* (11,1). In ihr erkennt man unschwer aksl. Charakter¹. Das Suffix *-ovi* war im 13. und 14. Jh. stark verbreitet², schwindet (mit der weichen Variante auf *-evi*) ab dieser Zeit völlig aus russischen Texten, hält sich aber im Russisch-Kirchenslavischen vorzüglich bei fremden Namen³.

Im Nom. Plur. der o-stämmigen Substantive begegnen überwiegend Wörter mit der Endung *-i*, vor der Konsonantenwechsel eintritt (*bozi* 7,4; *mnozi* 11,6...), einmal aber liest man auch die Endung *-y* in *voiny* (11,3). In dieser Form registriert man schon deutlich das Bestreben, in der o-Klasse den Nominativ durch den Akkusativ zu ersetzen⁴, eine Erscheinung, die auch in das Russisch-Kirchenslavische Eingang fand⁵.

Im Gen. Plur. ist auf IK die Nullendung die Regel (*christijanъ* 10,6; *voinъ* 11,2), der Dat. Plur. lautet auf *-omъ* aus (*otrokomъ* 9,2; *bogomъ* 6,2), das Akkusativmorphem ist die Endung *-y*, das nach *g*, *k* und *ch* durch Schreibtradition zu *i* wird: *čelověki i skoty* (2,6), *duchi* (11,6), *bogi* (6,2).

Der Instr. Plur. weist die alte Endung *-y* auf, die nach *g*, *k* und *ch* ebenfalls zu *i* verwandelt wird: *črepy* (7,7), *sъ bogi* (5,2). Für den Lokativ ist nur *vo Euchatechъ* (2,2) belegt. Der Vokativ entspricht dem Nominativ: *muži* (11,5).

Gvozde (8,1), der altrussische Akkusativ (statt *gvozdě*), ist auf IK der einzige pluralische Kasus der entsprechenden weichen Beugungsklasse.

Alle diese hier aufgeführten Kasusendungen stehen im Einklang mit der im Russisch-Kirchenslavischen geltenden Norm⁶.

1 Leskien, S. 86; Buliĉ, S. 206

2 Kiparsky II, S. 30

3 Alipij, S. 46; Buliĉ, S. 206

4 Unbegaun, S. 143 f.; Kiparsky II, S. 42; Sobolevskij, S. 193-196

5 Alipij, S. 45; Buliĉ, S. 210

6 Alipij, S. 43 ff.; Buliĉ, S. 206 ff.

Die Kategorie der Beseeltheit begegnet nur im Singular, dadurch, daß zur Vermeidung der Formengleichheit des Akkusativs mit dem Nominativ bei belebten Wesen statt des Akkusativs der Genitiv eintritt¹. Dieser Brauch wird auf IK ganz streng eingehalten. Jegliche männliche Personen kennen statt des Akkusativs den Genitiv: slyšavъ... zmiј podvižnika... (3,2), ferner carja (5,5), svjatago (7,5), mečnika (12,1), mučenika (9,1), antupata (11,2).

Der Genitiv zmiја in ubi zmiја (3,4) weicht hiervon gänzlich ab und zeigt auch zu dem im 16. Jh. geltenden Sprachgebrauch², gemäß dem Nom./Akk. bei Tiernamen die Norm ist (man vgl. vsědъ na kon' 3,3), keine Parallele. Dieser Umstand läßt sich dadurch erklären, daß man in zmiј eine "aktive männliche Person"³ sah, weil man sich den Teufel in ihm verkörpert vorstellte.

Der Akk. Plur. bei Lebewesen ist auf IK nur aus dem Ausdruck umorjaše čelověki i skoty (2,6) ersichtlich; in diesem Falle wird čelověki wie lјudi als Nom./Akk. gehandhabt⁴. Der gleiche Nom./Akk., also das Festhalten an älterem Sprachbestand, ist auch aus dem erstarrten Dual posla dva sotnika svoја (10,4) abzulesen. Hier setzte sich im 16. Jh. schon Gen./Akk. durch (dву svoichъ synovъ⁵), und nur "exceptionel" ist der Hang zur Pluralisierung zu verspüren (dva svoi syna poslalъ⁶).

Neutra sind ziemlich zahlreich, sie weisen besonders die Suffixe -stvo auf (množestvo 12,1), in sehr vielen Fällen das Suffix -ie (kamenie 3,2; stjažanie 2,3...). Ihre Beugung gleicht den bei Alipij⁷ aufgeführten Mustern selo und

1 Alipij, S. 36; Bulič, S. 207

2 Unbegaun, S. 230 ff.

3 Kiparsky II, S. 31

4 Während im 16. Jh. im Plural Gen./Akk. bei männlichen Personen die Regel war (Alipij, S. 36), wird nach Unbegaun (S. 229) lediglich das der i-Klasse zugehörige lјudi im Nom./Akk. gebraucht. In umorjaše...čelověki (2,6) ist čelověki, die mit lјudi sinngleiche Form, im sakralen Schrifttum beibehalten, unabhängig davon, daß der Plural von čelověkъ gewöhnlich lјudi lautete.

5 Unbegaun, S. 230

6 ibid.

7 Alipij, S. 43

more¹. Die Verschiedenartigkeit der Ausgänge des Lokativs Sing. (na měste 2,5 und na pozorišči 6,1), gesondert nach Endung -e bei harter und Endung -i bei weicher Variante, entspricht ganz den Regeln der russisch-ksl. Tradition².

Vom Plural sind nur die Instrumentalformen auf -y der harten Variante zu belegen: želězy (9,5).

Der Dual der Substantive der o-/jo-Klasse existiert nur in sehr wenigen Wörtern: po pleščema (7,6). Das Wort oko beugt auf IK im Dual nach dem Muster der i-Stämme: vo očiju (9,2)³.

Der im russischen Raume seit dem 14. Jh. ausgestorbene Dual⁴ erscheint im 16. Jh., zumal in den obliquen Kasus, selten, wiewohl sich zuweilen eine Form auf -ma oder -ju findet⁵. Die auf IK erhaltenen Ausdrücke zur Bezeichnung paariger Begriffe setzen, wie man durch die Anwendung der obliquen Kasus eindeutig erschließen kann, den im Russisch-Kirchenslavischen geltenden Brauch fort.

Bezüglich der Deklination der Feminina auf -a/-ja sind nicht für alle Kasus Belege gegeben; soweit man aber aus den vorhandenen Formen urteilen kann, entspricht die Beugung den bei Alipij und Bulič⁶ zitierten Mustern. Folgendes Paradigma des harten Typus läßt sich erstellen: sila 7,4 (Nom.), strany 2,1 (Gen.), - (Dat.), silu 2,6 (Akk., häufig), besědoju 2,1 (Instr.), - (Lok.), ženo 2,6 (Vok.).

1 Im Vergleich mit dem Muster znamenie (Alipij, S. 43) tritt nur in viděnia eine Besonderheit zutage, das anstelle des erwarteten viděnija geschrieben steht. Der Verlust des intervokalischen Jot, wie durchgängig im Mittelbulgarischen (Karskij, S. 317), ist dem zweiten südslavischen Einfluß zu verdanken (Ščepkin, Učebnik ruskoj paleografii, S. 219).

2 Unbegaun, S. 57

3 Alipij, S. 54

4 Unbegaun, S. 218; Kiparsky II, S. 27

5 Unbegaun, S. 223

6 Alipij, S. 49; Bulič, S. 190 ff.

Vom weichen Typus ist neben dem Nom. zemlja (2,3) und dem Dativ bratii (12,2) nur zweimal der Akkusativ belegt: vyju (12,3) und Irakliju (5,1).

Eine Besonderheit stellt der Lokativ in der Formulierung vɤ temnicy (11,4) dar, in der anstelle des erwarteten vɤ temnici der Laut y eine phonologische Angleichung an das verhärtete c erfährt. Während Unbegaun¹ nur wenige Beispiele dazu nennt, führt Bulič² dasselbe Wort im Lokativ auf: vɤ temnicy, betont aber, daß y nach c selten ist. Alipij³ vermerkt, daß anstelle der jüngeren Analogieendung ě bei Wörtern mit Stamm auf -c- auch y steht.

Der Plural bietet nur wenige Beispiele der harten Variante, die weiche weist keine Formen auf:

- (Nom.), ranɤ 7,6 (Gen.), - (Dat.), rizi 5,5 (Akk.), sveščami 9,4 (Instr.), - (Lok.).

Das maskuline sluga läßt zwei weitere Formen ergänzen: slugi 9,1 (Nom.) und slugamɤ 8,2 (Dat.).

Nom./Akk. Dual liegt nur in noze (8,1) vor.

Die Deklinationsformen der femininen i-Stämme weisen nur wenige Formen auf: pažit' 2,3 (Akk.) und radostiju (5,2).

Vom Worte den' (11,2), einem herkömmlichen Konsonantenstamm, existieren auf IK keine weiteren Singularformen; die Pluralformen werden ganz nach r.-ksl. Tradition in Anlehnung an die i-Stämme gebeugt: Gen. Plur. pjat' dnii (8,2), Lok. Plur. po dnechɤ tčhɤ (8,2)⁴. Der Dativ des Duals in der formelhaften Wendung minuvšima ... dvema đn'ma verrät ganz seinen aksl. Charakter. Die erwartete Form den'ma zitiert Alipij⁵.

1 Unbegaun, S. 52

2 Bulič, S. 196

3 Alipij, S. 45. Die Endung y statt ě nach -c- bezeugt auch Cocron mehrfach, allerdings bei Neutren der jo-Klasse, was aber bei formaler Bildungsgleichheit des Lokativs Singular dieser Substantivklasse mit den Substantiven der a-/ja-Klasse irrelevant ist.

4 analog zu Bulič, S. 176

5 Alipij, S. 53

Das Wort gospod' hat im Dativ harten Ausgang: kꙋ gospodu (11,3), während der Vokativ auf i endet: gospodi (5,6 in Abbreviatur)¹.

Von den konsonantenstämmigen Substantiven sind einzelne Formen nur sporadisch anzutreffen.

Inwieweit bei nebo (3,1) und tělo (10,2) das Suffix -es- in obliquen Kasus vorkommt, läßt sich auf Grund der einzelnen Belege nicht sagen. Das Wort slovo hingegen kennt es im Instr. Sing./Plur. und Gen.Plur.: slovesemꙋ (11,5), slovesy (4,3) und slovesꙋ (5,1).

Die Form čjudesa (11,3) ist auch heute noch gebräuchlich.

Von den en-Stämmen ist nur der Instr. Sing. in imenemꙋ (2,4) bezeugt.

Die r-Stämme weisen nur den Vokativ mati (2,5) auf.

Aus der Form otrokomꙋ (9,2) zu schließen, muß otrok ganz in die o-Klasse übergegangen sein.

Von der Gruppe auf -ěninꙋ, -janinꙋ, -inꙋ sind ebenfalls nur sporadisch vorkommende Formen belegt:

Der Genitiv gražanꙋ (5,1) beugt ganz regelrecht mit Schwund des Suffixes -in- im Plural.

Von vlastelinꙋ liest man nur den Vokativ vlasteline (5,6).

Voiny (11,3) und voinꙋ (11,3; Gen. Plur.) verraten die Klassenzugehörigkeit dieses Substantives zur o-Klasse, daneben offenbart die Form vo voechꙋ (2,3) noch rudimentär die frühere Flexion nach der n-Klasse.

2. Das Adjektiv

a) Die pronominale Beugung

Der kurze Ikonentext weist nicht für alle Kasus Belege auf. Nur wenige Muster der Beugung mit weichem Stammauslaut existieren. Folgendes Paradigma läßt sich erstellen:

1 ganz in Übereinstimmung mit Alipij, S. 45; ähnlich Bulič, S. 163

Singular:

	m.	f.	n.
N.	svjatyj	--	očskoe
G.	svjatego	-- / ¹	velikija
D.	svjatomu	--	--
A.	--	pervuju	zlosmertnoe
I.	--	velikoju	--
L.	ljutomъ	--	sobornemъ
V.	deržavnyj	--	--

Plural:

	m./f.
N.	druzii (mask.)
G.	nesmyslenychъ
D.	-- / velikimъ
A.	čestnyja
I.	olovžanymi
L.	--
V.	--

Wie in sakralen russischen Texten üblich ist, zeigen Nom. und Gen. Sing. mask. immer die Endungen -yj und -ago; -oj und -ogo liest man nie². Die russisch-kirchenslavische Tradition kommt auch darin zum Ausdruck, daß Gen. Sing. fem. und Akk. Plural. mask. und fem. immer auf A auslauten, die russische Endung ě kehrt in den genannten Formen nie wieder³. Die Form o ljutomъ zmii (2,2) und die Dative Sing. mask. legen Zeugnis davon ab, daß in der Deklination in diesen Formen Anleihe aus der pronominalen Deklination genommen ist, die seit dem 14. Jh. üblich wurde. Während auch Alipij und Bulič die Dativendung -omu als Norm aufstellen⁴, weicht auf IK die Lokativform ljutomъ von der r.-ksl. Tradition ab. Der Lokativ Sing. mask. der harten Beugung kennt das Suffix -ěmъ, das, unter völliger Gleichheit der Laute ě und e, auf IK in der Wendung na pozorišči sobornemъ (6,1) auch tatsächlich wiederkehrt.

1 Statt y wird nach k immer i geschrieben.

2 Unbegaun, S. 320 f.; Sobolevskij, S. 154; Bulič, S. 289 f.

3 Sobolevskij, S. 155 f.; Kiparsky II, S. 165

4 Alipij, S. 73; Bulič, S. 289

Zwar weist die weiche Beugung regelrecht den Ausgang -emъ (sinemъ) auf¹, allein das von soborъ abgeleitete Adjektiv ist nie als weich belegt². Stellt man die beiden Wendungen na pozorišči sobornemъ und o ljutomъ zmii nebeneinander, dann wird evident, wie auf dem Ikonentext die r.-ksl. Form sobornemъ (< soborněmъ) neben der aus der pronominalen Beugung entlehnten jüngeren russischen Form ljutomъ besteht.

Besonderer Erwähnung bedarf noch das substantivierte Adjektiv in der Form niščoju (7,3 Instr.). Statt des erwarteten niščeju³ muß der Ausgang -oju ganz unter der phonologischen Angleichung an das als hart empfundene šč als entstanden angesehen werden.

Als einziger Beleg eines Nom. Plur. mask. existiert auf IK družii. Die Bildung weist völlige Konformität mit dem von Alipij⁴ zitierten Paradigma auf: Nach Gutturalen tritt im Nom. Plur. mask. der übliche Konsonantenwechsel ein, so daß die Langform družii regelrecht entstanden ist.

b) Die nominale Beugung

Die hauptsächlich im Nom. und Akk. belegten Formen der nominalen Beugung des Adjektivs decken sich bezüglich ihrer Flexion ganz mit dem Muster, das Alipij⁵ aufführt. Auch der Konsonantenwechsel, der in mnozi zutage tritt, steht im Einklang mit der im sakralen Schrifttum getroffenen Norm⁶.

Unter den nominal gebeugten Adjektiven kann man genau noch die indeterminierte Bedeutung herauslesen. Sie entspricht

1 Alipij, S. 74; Bulič, S. 295

2 Man vgl. Miklosich, Sreznevskij, Sadnik-Aitzetmüller, Petković

3 Alipij, S. 75; ähnlich Bulič ból'seju

4 Alipij, S. 74/75, mit Beispiel blazii; Bulič, S. 291
glusii

5 Alipij, S. 70

6 Alipij, S. 72 f.

längst nicht mehr dem allgemeinen Sprachgebrauch des 16. Jhs. und wurde damals hauptsächlich nur bei Farbzeichnungen und Materialangaben gebraucht, ist in sakralen Texten aber üblich. Die Stellung der nominal flektierten Adjektive nach dem Substantiv steht auf IK im Einklang mit der obigen Anwendung, mag auch der semantische Bereich der Material- und Farbangaben weit überschritten sein. Auch Alipij hebt die Stellung der Kurzformen des Adjektivs nach dem Substantiv hervor¹.

raku olovjanu (10,5)	einen bleiernen Kasten
žena blagočestiva (2,4)	eine gottesfürchtige Frau
mnozi (11,6)	viele
muž ² chrabr ² i silen ² (2,1)	ein tapferer und starker Mann
pažit' dobru (2,3)	eine schöne Wiese

Die nominale Beugung begegnet sehr häufig bei Partizipien (vgl. dazu). Die Anwendung des doppelten Akkusativs (so-tvori tělo ego zdravo 10,3) und ferner in Verbindung mit der Kopula "esse" ist ebenfalls hervorzuheben. Vgl. dazu die Syntax.

Possessivadjektive, die in gleicher Weise nach der nominalen Beugung des Adjektivs flektieren, sind auf IK nur mit dem Suffix -ov- belegt: dva črednika carevy (11,1), tělo Feodorovo (10,5) und mučenič² christov² (12,2).

3. Das Pronomen

Das Personalpronomen ist nur in wenigen Formen belegt: az² und mne und dessen enklitische Form mi im Singular, nam² (Dat.), ny (Akk.) und nami (Instr.) im Plural. Die zweite Person kennt nur tebe und toboju, ferner existiert vom Reflexivpronomen der Dativ sebe. Alle diese Formen stimmen mit dem Usus des Russisch-Kirchenslavischen überein².

1 Alipij, S. 193

2 Alipij, S. 59; Bulič, S. 251

Über den Ersatz des ě durch e, der in den Dativen sebe und tebe oft zutage tritt¹, ist schon gesprochen.

Die wenigen Formen des Possessivpronomens weisen nur wenige Belege auf: tvoja, tvoe, svoju, svoimi. Sie alle beugen nach der weichen Klasse und lassen keine erwähnenswerte Besonderheit erkennen.

Das Demonstrativpronomen wird durch die Ableitungen der Wurzeln s- und t- gleichwertig gestellt. Se (10,4) und po sem (7,6) konkurrieren mit togo, tu (v_z tu nošč_z 5,3) und těch_z (po dnech_z těch_z 8,2); abweichend vom Altkirchenslavischen lautet der Nom. Sing. mask. toj (v_z toj den' 11,2)².

Fast ganz läßt sich ein Muster des Personalpronomens der 3. Person mask. erstellen, von dem nur Nom. Sing./Plur. und der Lokativ des Plurals fehlen, wobei der sowieso seltene Dual nicht berücksichtigt ist. Der Genitiv ego vertritt zugleich immer die Funktion des Akkusativs; im Präpositiv na nem (8,3) und o nej (7,3) ist das n prothetisch gesetzt. Der alte Akkusativ i erscheint mit demselben prothetischen n nur in der Verbindung mit der Präposition na (nan' 5,4)³. Im Plural steht neben der betonten Form des Akkusativs ich_z ("da privedut_z ich_z" 11,3 "daß sie sie herbeibrächten") auch die unbetonte ja ("sokruši ja" "er zerstückelte sie" - scil. die heidnischen Götter - 6,4)⁴.

1 Bulič, S. 251

2 Bulič, S. 254

3 Alipij, S. 60

4 Alipij, S. 59

4. Das Verbum

Den 20 Infinitiven des Ikonentextes stehen im Präsens nur ca. 25 abgewandelte Formen, finite Verbformen, die Imperative eingerechnet, gegenüber. Der Text offenbart also das charakteristische Vorhandensein zweier Stämme, des Infinitiv- und des Präsensstammes, aus denen alle weiteren Veränderungen abgeleitet werden.

Die Infinitivendung lautet ganz wie nach sakraler Tradition immer auf -i aus¹.

Alle Präsensformen zeigen hinsichtlich Bildung und morphologischer Veränderungen keinerlei Abweichungen von dem im Russisch-Kirchenslavischen gefestigten Usus. Da auch, von beditъ (5,4), uzriši (2,6) und vveržemъ (10,5) und einer Besonderheit, von der noch die Rede sein soll, abgesehen, alle Präsensformen in der heutigen russischen Sprache in gleicher Weise geläufig sind, erübrigt sich eine Klassifizierung. Die Personalendungen kennen keinerlei Abweichungen gegenüber dem von Alipij und Bulič erstellten Paradigma², und auch die auf IK nur in den zweiten Personen vorkommenden Imperativendungen sind in der von Alipij beschriebenen Weise gebildet: An den Präsensstamm wird das Suffix i angefügt, mit der Besonderheit, daß es nach Vokalen zu j wird³.

1 Cocron, S. 205; S. 210 und 211 (Infinitiv auf i war damals buchsprachlich)

2 Alipij, S. 103; Bulič, S. 310 ff. Eine Bemerkung nur zur dritten Person Sing. und Plur.: Der weiche Auslaut in est' begegnet wie immer in Denkmälern. Auf IK sind die Endungen der 3. Pers. Sing./Plur. zumeist in Abbriviaturn festgehalten. Man liest nur razdastъ (6,5), byst' (12,3), bystъ (5,3) und privedutъ (5,3) geschrieben. Nach ksl. Norm müßte man (est' ausgenommen) in allen Formenъ geschrieben finden, während im Alt-russischen alle zitierten Wörter mit sog. weichen Zeichen vorkommen und teilweise in sakrale Texte eindringen. Die Variante beim gleichen Wort (byst' und bystъ) läßt die Schreibung als Sache der Orthographie erkennen (man vgl. Bulič, S. 311).

3 Alipij, S. 119

Dieser Regel fügt sich als einzige Form *idete* (11,5 "gehet hin") nicht. Statt des erwarteten *idite*¹ ist es nach aksl. Tradition gebildet, wobei, bei völliger Gleichheit des *ě* und *e*, statt *iděte* > *idete* geschrieben wird.

Alle die wenigen in Präsensformen abgewandelten Verben lassen eine Aufgliederung in drei Gruppen zu:

a) *beditě* (5,4), *mogutě* (7,4), *věrujutě* (12,1) und *podobatě* (5,6) sind, das Hilfsverb *est'* nicht eingerechnet, die einzigen imperfektiven Verben, die auch in der Anwendung die unbegrenzte Dauer bezeichnen. Von *mogutě* und *podobatě* werden auch die entsprechenden Verben der griechischen Vorlage im Präsens gebraucht, einer unbegrenzt währenden Zeitstufe. *Věrujutě* gibt den ingressiven Aorist des Griechischen im Präsens wieder; *beditě* stellt eine freiere Übersetzung dar, so daß man keinen Vergleich aufrechterhalten kann.

b) *stani* (2,6), *priidi* (5,6), *prinesi(te)* (7,1; 10,5), *vďaj* (6,2), *pokaži* (7,1), *pomiluj* (11,5), *raduj-sja* (5,5; 10,3) und *idete* (11,5) sind Imperative.

Ihre Bildung erfolgt völlig übereinstimmend mit dem Usus, den *Alipij* festhält².

Gerade die Imperative zeigen unendlich viele Abschattierungen in ihrer Anwendung. Die Skala reicht von der Bitte (*pomiluj* "habe Erbarmen") und Ermahnung (*stani* "stell dich") bis zum scharfen Befehl (*prinesi* "bringt herbei"). Abgesehen von *raduj-sja* ("freue dich") und *idete* stehen im Griechischen alle diese verzeichneten Imperative in der Aktionsart des Aorists, dessen Imperativ in einer konkreten Situation eine einmalige Erfüllung fordert (gegenüber einer zeitlos gültigen). Diesen Sinngehalt erhielten im Russischen die Imperative perfektiver Verben³. Zwei von

1 *Alipij*, S. 120; *Cocron*, S. 213

2 *Alipij*, S. 119 f.

3 *Miklosich F.*, Vergleichende Grammatik der slavischen Sprachen. Syntax, Bd. IV, S. 790

imperfektiven Verben hergeleitete Imperative sind vorzüglich geeignet, die feinen Bedeutungsnuancen des der Befehlsform inhärenten Aussagewertes zu illustrieren: Der Form "raduj-sja" unterliegt ein Wunsch; im Griechischen steht an entsprechender Stelle ein Optativ¹. Bei *idete*, in dem Wortlaut "Gehet hin, Männer, in Frieden", einer Wunsch- und Segensformel, ist an keine zeitliche Begrenzung gedacht; dem Imperativ des Präsens², den die Vorlage hat, entspricht folgerichtig eine imperfektive Verbform des Ikonentextes.

c) Der perfektive Aspekt der Präsensform eines Verbums drückt eine in der Zukunft liegende Handlung aus³.

Uzriši (2,6), *vnesu* (6,3), *pokazu* (= *pokažu* "ich werde - beim Opfern - in Dunst hüllen" 6,3), *požru* (6,3), *vveržem* (10,5), *privedut* (11,5) und *vozmogut* (7,4) beinhalten futurischen Sinn, auch geben sie die Übersetzung einer griechischen Futurform wieder, vorausgesetzt, die entsprechende Form der Vorlage ist nicht ein Partizip⁴.

Eine Ausnahme stellt nur *svobožu* dar. Das Korrelat der Vorlage weist ebenfalls das Futur auf⁵.

Von *uzriši* und *vozmogut* abgesehen, kommen alle anderen Präsensformen mit futurischer Bedeutung in einem finalen Nebensatz vor, den die Konjunktion "da" einleitet. Es handelt damit allen der Sinn einer in der Zukunft als abgeschlossen beabsichtigten Handlung an.

Von den ca. 30 Aoristformen, mit formelhaften, sich wiederholenden Wendungen wenig über 40 Aoristformen, bilden die vokalisches auslautenden Infinitivstämme (-a, -ě-, -i-; zu -nu- siehe unten) im Einklang mit Alipij's Norm⁶, ganz

1 *χαίροις* (Kap. 9)

2 *πορεύεσθε* (Kap. 16)

3 Miklosich, Vergleichende Grammatik..., S. 772

4 Mehrere gr. Partizipformen sind analog zur Zeitstufe des übergeordneten Verbs auf IK ebenfalls mit Futur eines perfektiven Verbums festgehalten.

5 *ἐλευθερώσω* (Kap. 3)

6 Alipij, S. 110

gleich, ob ihnen eine ein- oder mehrsilbige Verbwurzel zugrunde liegt, den Aorist mit den Formantien -chŕ (1. Pers. Sing.), - (3. Pers. Sing.) und -ša (3. Pers. Plur.), andere Personen sind nicht belegt, die erste Person Sing. nur einmal.

viděchŕ (7,3), sobra (5,1), povelě (7,6), sotvori (2,3), věrovaša (11,3), viděša (11,3).

Uspe (2,3) "er schlief ein" ist auf IK der einzige Aorist eines mit dem Suffix -nu- gebildeten Verbums (usnuti)¹.

Den "einfachen" Aorist² bilden auf Konsonanten endende Wurzeln: ide (5,1), reče (2,5), leže (2,3), obleče-sja (5,5). Der Aoristform srěte (5,5 von srěšči) liegt der Aoriststamm -rět- zugrunde³.

Sonderbildungen hinsichtlich der 3. Person Sing. stellen bystŕ (10,2), razdastŕ (6,5) und snjatŕ (10,3) dar.

St⁴ oder t⁵ werden bei Wörtern mit einsilbigem Verbstamm sekundär ergänzt.

Von allen Aoristformen sind mit Ausnahme ide (5,1), slyša (5,1) und věrovaša (11,3) alle von perfektiven Verben hergeleitet, also ist auf dem Monument eindeutig die Tendenz zu verzeichnen, daß der Aorist von perfektiven Verben aus gebildet wird. Er gibt zum größten Teil auch in der Übersetzung die gleiche Zeitstufe der Vorlage wieder, sei es, daß eine finite Form oder ein Partizip übertragen wurde: ἔθηκεν leže ; ὑπηντήθη s-rěte, μὴ ποιήσας ne sotvori ... Auch das erzählende Präsens der Vorlage (z.B. ὁρᾷ) wurde zum Aorist eines perfektiven Zeitwortes. Nur wenige Male liegt im Griechischen

1 Bielfeldt, S. 109; Alipij, S. 138

2 Leskien, S. 133; Bielfeldt, S. 216/217

3 Ganz konform mit Alipij, S. 132 - 139

4 Bielfeldt, S. 217/218; Alipij, S. 105. Alipij kennt von dati nur den reduplizierten Aorist dadě, Bulič, S. 255, dastŕ und dadě.

5 Bielfeldt, a.a.O.; Alipij, S. 112 und 138

auch ein Imperfekt zu Grunde (κατεφίλει lobza), aus Analogie wählten die Bearbeiter den gleichen Aorist.

Der Aorist kann auch von imperfektiven Verben gebildet werden¹, er drückt den Eintritt der Handlung aus. So ist der Aorist slyša im russischen Schrifttum häufig². Beispiele von věrovaša und ide (neben 3. Pers. Dual idete) zitiert Miklosich³.

Einer besonderen Erwähnung bedarf noch die Form projachu in der Version: družii že tajnyja ego udy želězy ostrymi projachu (9,4). Ein Russe konnte den Sinn dieser Textstelle kaum begreifen, da projachu hinsichtlich Wortbedeutung und Form vom System des damaligen Russischen abweicht. Über den Sinnesgehalt, der diesem Worte unterliegt, wird später die Rede sein (vgl. Lexik); hier soll nur von der Form gesprochen werden. Was die Endung -chu betrifft, müßte man ein Imperfekt erwarten, das aber in den Formen pro-empljachu und pro-imachu geläufig war⁴. Man muß demzufolge in pro-jachu einen Aorist sehen. Wie im Mittelbulgarischen üblich war⁵, gelangte das Imperfektsuffix -chu an einen vollendeten Verbstamm, anstelle des erwarteten projaša entsteht somit projachu. Sobolevskij führt mehrere solcher seit dem 15. Jh. gebildeter Aoriste an⁶.

Im Vergleich zu den vielen Aoristformen zeigt der Ikonentext nur wenige Imperfektformen: živjaše (2,4), umorjaše (2,6), trepetaše (3,3), raspadaše-sja (3,2/3), ležaše (5,3) und vopijachu (11,4). Es sind nur Formen der 3. Pers. Sing./Plur. belegt. Beim größten Teil, bei den Verben, deren Infinitivstamm auf -ati, -jati ausgeht, erfolgt die Bildung durch die Formantien -aše/ -achu und -jaše/

1 Miklosich, Vergleichende Grammatik..., S. 788; Alipij, S. 111

2 Cocron, S. 218

3 Miklosich, Vergleichende Grammatik..., S. 789

4 Alipij, S. 138

5 Mladenov, Geschichte der bulgarischen Sprache, S. 260;

Mirčev K., Istoričeska gramatika na bŕlgarskija ezik, S. 195

6 Sobolevskij, S. 236: privedochu, iscelichusja, pridochu, vzjachu... Ähnlich W. Vondrák, Vergleichende slavische Grammatik, II. Bd., S. 126 und 130

-jachu¹. Die Verben žiti und vopiti setzen das Imperfekt aus dem Präsensstamm mit Hilfe des Suffixes -jaše zusammen².

Alle diese Verben bilden das Imperfekt von imperfektiven Verben, wie es die Regel ist³. Es drückt mannigfaltige Abschattierungen eines Sachverhaltes aus: Neben Wiederholung (umorjaše), Schilderung der begleitenden Umstände (živjaše) beinhaltet diese Zeitstufe die Handlungsdauer in der Vergangenheit⁴.

In fünf Fällen gibt das Russische in der Übersetzung die gleiche Zeitstufe der Vorlage wieder. Das Präsens in der Warnung Eusebias "Der Drache beseitigt Tiere und Menschen" wird bei der Erzählung des Geschehens in der Vergangenheit auf IK analog im Imperfekt übertragen, dem Ausdruck einer anhaltenden Begebenheit; der ingressive Aorist des Griechischen "die Erde begann zu zittern" wird in Analogie zur anderen bedeutsamen Begebenheit, die das Herauskriechen des Drachen bewirkte, also daß "Felsen barsten", ebenfalls mit dem Imperfekt übersetzt.

Von den auf IK reich angewandten Partizipien überwiegen um vieles die Nominativformen vor Formen obliquer Kasus, das Part. Prät. Akt. ist zahlenmäßig ebenfalls weitaus häufiger als die passive Aussage.

Die Bildung der folgenden drei Partizipien weist formale völlig gleiche Bildung auf gegenüber der von Alipij getroffenen Norm⁵. Da die Bildung der drei Partiziparten zudem der heutigen Weise gleicht, erübrigt sich eine Deskription:

a) Part. Präs. Pass. Es kommen nur Verben mit Infinitivstamm auf -i vor: nosimu (7,3) und visima (10,1).

b) Part. Prät. Pass. Es gibt Formen vom Infinitivstamm auf -a-: porugana (7,2) und poslanъ (10,2). Bei Verben mit In-

1 Alipij, S. 112 f.

2 Alipij, S. 114

3 Alipij, S. 115

4 Miklosich, Vergleichende Grammatik..., S. 784

5 Alipij, S. 123-130

finitivstamm auf -i tritt Konsonantenwechsel ein: razdrob-
leno (10,2) und usečenŕ (12,3). Das Part. auf -t begegnet
bei einem Wort mit einsilbigem Verbstamm: vzjatŕ (5,3)
von vzati.

c) Part. Präs. Akt. Die Kurzform des Nom. Sing. mask. in
den Wörtern poja...i raduja-sja (3,4) entspricht dem heu-
tigen Gerund¹. Zu lobzæ (10,3) s.u.

Alle anderen Formen, abgesehen vom Nom. Sing. mask., haben
das Suffix -šč-: letaščŕ (5,4), grjadušču (11,4/5), raduju-
šču-sja (7,3), idušu² (= idušču 3,2), imušče (11,6).

Das Part. Prät. Akt. ist äußerst häufig.

Die Form des Nom. Sing. mask./neutr. (fem. ist nicht belegt)
steht immer in der Kurzform, und zwar mit dem Formans -v-
nach vokalisches auslautenden Infinitivstämmen: vozrěvŕ (3,1),
slyšavŕ (3,2) und razbivŕ (6,4). Vereinzelt kehrt das Part.
Prät. Akt. bei Stämmen auf -i wieder: sotvor' (12,2) und
bei Konsonantenstämmen: rekŕ (10,4), vsědŕ (3,3), šedŕ (2,2)
probodŕ (3,4 mit hochgestelltem d).

Der Nasallaut m, der in vzjati im Infinitiv dank eines alten
Lautgesetzes zum ja wurde, kehrt im Part. Prät. Akt. wieder:
vzemŕ (6,3)³.

Die obliquen Kasus, ganz gleich, ob das Partizip in der
Lang- oder in der Kurzform begegnet, kennen die Bildung
auf -š- nach konsonantisch endendem Stamm und die Bildung
auf -vš- nach vokalisches endendem: minuvšima (7,1), prived-
še (9,1), ssědšuju-sja (krov' 7,7). Die Bildung in dieser
Weise steht ganz im Einklang mit den Regeln, die Alipij⁴
vermerkt.

1 Alipij, S. 126

2 Diese Verschreibung bietet einen möglichen Hinweis auf
die Aussprache des ѱ zu dieser Zeit. Sobolevskij, S. 138,
führt zahlreiche Belegstellen aus Denkmälern des 14.-17.
Jhs. an (ebenfalls das Beispiel idušu), in denen ѱ und
ш vertauscht sind, was auf die Aussprache des Schreib-
ers hindeutet, ѱ als ein š oder als ein doppeltes š
zu sprechen.

3 Alipij, S. 125

4 Alipij, S. 124 f.

Die Flexionsendung -e der Kurzformen tritt im Nom. Plur. überwiegend zutage: šedše (11,1), vložše (10,5), privedše (9,1), imušče (11,6), daneben die Endung -ii der Langform in suščii (11,4). Sie kennzeichnen die russ.-kirchenslavische Norm¹.

Die pronominale Beugung in Verwendung als Attribut ist selten (ssědšuju-sja krov' 7,7). Sonst wird die nominale Beugung bevorzugt: idušču emu (3,2), grjadušču svjatomu (11,4/5), všedšu...carju (6,1), ferner steht die nominale Beugung beim doppelten Objekt (vgl. Syntax). Die Verwendung der Kurzform des Partizips ist in kirchlichen Texten üblich. Man vgl. moljaštu sja že emu -- prišedšu že narodu...²

Drei Formen bedürfen noch einer ausführlichen Erklärung:

a) Poslanę bystę angelę...lobzae ego i reče (10,3). Die Form lobzae muß in dieser Position im Satz Gerund sein. Es findet sich weder im Russischen noch im Kirchenslavischen die Form dieses Gerundiums auf -e, wohl aber erfolgt im Alt- und Mittelserbischen und auch im Mittelbulgarischen die Bildung auf diese Weise. Anstelle der zu erwartenden Form lobzaja geriet unter dem südslavischen Einfluß ein Serbismus und Mittelbulgarismus in den Ikonentext.

b) vidě...i strěly ogneny letjaščę na n' (5,4). Die Form letjaščę bezeichnet man in der Grammatik als deepričastie. Sobolevskij zählt eine Fülle an Beispielen auf³, in denen die Endung i (zumeist für Singular) und die Endung e (zumeist für Plural) bevorzugt werden. Da die Formen des Gerundiums in der Alltagssprache nicht geläufig waren, wurden sie oft falsch angewandt und entgegen der logischen Satzbeziehung gehandhabt. Es stand überwiegend der Nominativ, selbst wenn das Wort sinngemäß im Satze mit einem anderen Kasus korrespondieren müßte. Zu allem Überfluß können Singular und Plural vertauscht sein: z.B. pozdravljaју vasę obručivšisj⁴.

1 Alipij, S. 126 und S. 128; Bulič, S. 297

2 Basiliskoslegende, aus Leskien, S. 240

3 Sobolevskij, S. 225 - 227

4 Sobolevskij, S. 226

Ebenso unlogisch bezogen muß letašćz gebildet sein. Man kann sich diese Form als Endprodukt eines Prozesses vorstellen, bei dem die Endung -i, die durch ihr häufiges Auftreten in der Deklination "ein Übergewicht" hatte und "verallgemeinert wurde"¹, auch den Akk. Plur. fem. bildete; dieses i wurde aber nach dem Beispiele mati > mat' analog reduziert. Da die vorhergehende Konsonantenverbindung häufiger als hart empfunden wurde, mußte somit auch anstelle des reduzierten i das entsprechende harte Korrelat, das sog. harte Zeichen, den Platz einnehmen. Also erhält man als Endstufe mehrerer Zwischenstadien letjašćz.

c) Azz viděchz glavu velikija Artemidy nosimu niščoju i radujuščusja o nej (7,3).

Problematisch ist die Form radujušču-sja. Man erwartet die Form radujuščeju-sja², die logisch richtig auf niščoju bezogen wäre und damit auch in der Übersetzung den Sachverhalt der Vorlage träge³. Vorausgesetzt, daß radujušču-sja nicht gegen die logische Relation falsch mit glavu korrespondiert, müßte man in ihr einen Bulgarismus sehen. Nach Mladenov⁴ wird der Instr. Sing. fem. von ženojq schon früh zu ženq kontrahiert. Die gleiche Kontraktion darf in radujušču-sja wahrgenommen werden⁵.

C. Lexik

Der Wortschatz, in dem das Geschehen auf IK aufgezeichnet ist, ist der des Russisch-Kirchenslavischen. Den Wörtern liegt der Sinnesgehalt zugrunde, den Sreznevskij und SLakN angeben. So kann in dem Ausdruck Likinij posla mečnika i povelě svjatago useknuťi (12,1/2) aus mečnikz nur die Bedeutung palač⁶ herausgelesen werden, die Bedeutung

1 Kiparsky II, S. 243

2 Alipij, S. 126

3 Augaros, Kap. 10: ποσαίτη...χαίροντι

4 Mladenov, Geschichte der bulg. Sprache, S. 231

5 Ähnlich auch Vondrák, Vergleichende Sl. Gr., Bd. II, S. 5: Rqkq neben rkojq setzt man als die Instrumentalformen der fem. a-Klasse an, von denen womöglich rqkq die Kontraktion zeigt.

6 SLakN

speculator¹, die das Wort im Altkirchenslavischen kennt, ist ihm an dieser Stelle fremd. Desgleichen muß bei dem Ausdruck prinesite...tělo Feodorovo, da vŕ raku... vložše... aus raka der Sinnesgehalt kovčeg, larec² herausgelesen werden; die Bedeutung sepulcrum(μνημεῖον)³ der altksl. Sprache ergibt keinen Sinn. Desgleichen darf dem Worte pozorišče nicht die Bedeutung "Arena, Kampfbahn, Schauspiel"⁴ unterlegt werden, Klarheit verschafft nur der Sinnesgehalt "Versammlung".

Da der Großteil der Wörter dem sakralen Bereiche entnommen ist, der keinen Bedeutungswandel durchlief, ist deren Verständnis eindeutig. Daneben aber griffen die Bearbeiter des Ikonentextes auch auf den aksl. Wortschatz zurück. Ähnlich wie auf dem Gebiete der Grammatik, wo ältere Formen jüngeren an die Seite gestellt werden, kann man auch in der Lexik ein Fluktuieren zwischen dem üblichen Sinnesgehalt und dem erkennen, der in alten religiösen Texten zu erfassen ist. Es begegnen einige Wörter, die, unabhängig von ihrer russisch-kirchenslavischen Bedeutung, die Aussage beinhalten, die nur das Altbulgarische kennt. Man kann sie gleichsam als Archaismen ansehen, die aber durch den Kontext eindeutig und unmißverständlich determiniert werden.

Als Beispiel dieser Entlehnung darf jako bogŭ beditŭ ego na mučenie (5,4) dienen. Bediti war im IV. Kapitel unter "auffordern" vermerkt. Diesen Sinnesinhalt hat das Wort aber nur in der aksl. Sprache; diese Bedeutung sucht man in Sreznevskij und SLAKN vergebens.

Eine weitere Textstelle sei ausgewählt: trěti ssědšujusja krov'. Ssěsti in der Bedeutung "gerinnen", die auch die altgriechische Vorlage fordert, kennt nur das Altkirchenslavische⁵.

1 Miklosich

2 Sreznevskij

3 Miklosich, Petković

4 Sadnik-Aitzetmüller

5 Sadnik-Aitzetmüller

Eine ähnliche dem aksl. Bereich entnommene Wortbedeutung läßt das Verb projachu erkennen: tajnyja ego udy želězy ostrymi projachu (9,5/6). In SLakN werden der Infinitivform projati Bedeutungen beigelegt (prokladyvat', ispravljat' nakazaniem ...), die zur Aufhellung der Textstelle nicht beitragen. In Pavlovskijs Wörterbuch wird der semantische Bereich des Folterns zwar unter der zweiten Bedeutung dieses Wortes erwähnt ("mit Ruten und Schlägen traktieren"); doch bleibt dadurch der genaue Sinn der Textstelle unverändert dunkel. Nur der Sinn "demere" "abtrennen", den Miklosich verzeichnet, darf hier herausgelesen werden, den zudem auch die griechische Vorlage fordert.

Als Beispiel, wie eine Detailszene auf einem Seitenbilde sogar anders gemalt wurde, als es nach dem Lesen der griechischen Vorlage erwartet wäre, kann durch das Wort žezlie bewiesen werden. Während der Folter schlug man den Heiligen: i povelě (Likinij) ... žezliem¹ biti (svjatago) (7,5). Žezlie ist die Übersetzung des griechischen (boun nervi, Ochsenziemer). Miklosich und Sadnik-Aitzetmüller übertragen das Kollektivum žezlie mit virgae, "Rute". Sie kommt durch ihre Elastizität und Geschmeidigkeit am ehesten als Foltermittel dem Ochsenziemer gleich und gibt den Sinn des Originals am deutlichsten wieder. Im Russisch-Kirchenslavischen aber erlangte žezlie die Bedeutung paloč'e¹, Sreznevskij gibt neben paloč'e auch palki an und vermerkt, daß die Enden dieses Instrumentes mit Eisenspitzen versehen gewesen sein konnten (s kuskami železa na konce), mit anderen Worten, žezlie² drückt eine Geißel aus. Deutlich ist auch auf dem 7. Ikonenbild dieses Foltermittel gezeichnet, metallische Stückchen blitzen an den Enden peitschenähnlicher Gegenstände.

1 SLakN

2 Die Frage kann auch nicht endgültig entschieden werden, ob zur Erstellung des Ikonentextes eine griechische Version als Vorlage diente oder eine slavische Übertragung. Durch das Wort žezlie ist innerhalb des Vitengeschehens ein recht guter Anhaltspunkt gegeben, daß ein Verbindungstext zwischen Augaros und dem Ikonentext bestanden haben kann. Der russische Schreiber scheint zudem die unter süd-slavischem Einfluß in den Text geratenen Wörter lobzae und projachu nicht verstanden zu haben, die auf eine süd-slavische Vorlage schließen lassen.

D. Syntax

1. Die gesamte Vita des hl. Theodor Stratilat ist auf nur 44 Sätze komprimiert, die durch Partikeln und Konjunktionen miteinander verbunden sind. In Nachahmung des griechischen $\delta\acute{\epsilon}$, das Handlungen anreihet und verbindet, steht auf IK $\acute{z}e$ in 27 Fällen, die zum überwiegenden Teil die Übersetzung des griechischen $\delta\acute{\epsilon}$ darstellen, in fünf Fällen gibt ein $\acute{z}e$ ein griechisches $\omicron\upsilon\nu$ wieder, einmal auch ein griechisches $\tau\omicron\tau\epsilon$. Den zweiten Platz an Häufigkeit, wo durch Konjunktionen die Sätze verbunden werden, nimmt auf IK das i ein. Acht Sätze beginnen mit dieser Konjunktion. Dabei stellt sie allerdings zum geringsten Teil die Übersetzung des griechischen $\kappa\alpha\iota$ dar, auch das griechische $\delta\acute{\epsilon}$ kann mit einem i ausgedrückt sein. Ein paarmal ist die Konjunktion i mit abschattierenden Zeitbegriffen gekoppelt (i po sem τ , i potom τ , i po dnech τ t $\acute{e}$ ch τ), einmal sogar mit $\acute{z}e$. Während togda in drei Fällen die Handlung fortführt, sind nur sieben Sätze ohne jegliche Konjunktion, also asyndetisch, angereiht. Die Bearbeiter waren in der Reduktion und in dem Prozesse der Textmontage bemüht, rein äußerlich formal den byzantinischen Typ der Vorlage zu erhalten.

Die Sätze des Ikonentextes weisen unterschiedliche Länge auf. Eine kurze Aussage kann nur 9 Wörter bemessen: "idušu emu kamenie města togo raspadašesja i zemlja trepetaše" (3,2), ein Satz kann aber auch einen langen Sachverhalt andeuten: "Vostav τ $\acute{z}e$ i razsmotrě son τ , jako bog τ bedit τ ego na mučenie, i oblečesja v τ čestnyja rizy i vsěd τ na kon' i srěte carja i reče:..." (5,4-6). Die Länge des Satzgefüges aber wird nicht durch kunstvolle Hypotaxe einiger Satzglieder erzielt, sondern nur durch weiteres Aneinanderreihen der Verben mit i . Konjunktionen unterordnender Art sind selten: viermal liest man jako, zweimal da, einmal einen Relativsatz (v τ nem τ $\acute{z}e$), einmal einen Konditionalsatz, sonst wird jeglicher Sachverhalt in der Parataxe ausgedrückt, viele Nominativ-Partizipien

und die mit der Konjunktion *i* aneinandergeschlossenen Verben tragen das Geschehen. So zerfallen alle längeren Sätze in sog. Kola, die sogar optisch vielfach durch einen Punkt voneinander abgehalten sind. Die größere Einheit des Satzes ist vom Schreiber nicht berücksichtigt. In der starken Klitterung, in der Montage sind die einzelnen Kola die wichtigsten Bauelemente. Mehrere solcher nur locker durch *i* verbundene Kola ergeben den Satz, dessen Ende nur erkenntlich ist, wenn durch Einführen eines neuen Subjektes oder einer neuen Konjunktion oder Partikel (zumeist *že*) ein neues Satzgebilde beginnen kann. Der Betende konnte von Kolon zu Kolon lesen, eine Zäsur setzen und über das Gelesene reflektieren.

2. Einen entscheidenden Faktor im Ikonentext stellt das Partizip dar, dessen Anwendung ebenfalls die Syntax des Ikonentextes prägt. In der bevorzugten Heranziehung dieser Verbform befolgen die Bearbeiter des Ikonentextes ebenfalls die byzantinische Tradition. Aber, wie schon im 5. Kap. zum Ausdruck gelangte, sie hatten das Gefühl für diese Art der komprimierten Aussage schon so weit verloren, daß sie das *participium coniunctum*, wenn es im Nominativ stand, als eine volle Verbform ansahen. Deshalb auch wird dieses Partizip mit dem Hauptverb durch ein *i* verbunden. In nur sieben Fällen entspricht die Anwendung des verbundenen Partizips der genauen grammatikalischen Norm: *svjatyj sostavъ reče* (2,5); *idušu emu kamenie raspadašesja* (2,2); *i pomazavъ paki prinesu* (6,3); *da vъ raku..... vlože v-veržemъ vъ more* (10,5); *mnozi imušče duchi...iscelěša* (11,6); *i otide radujasja* (3,4). In 18 Fällen, in denen Partizipien oder aneinandergereihte Partizipien stehen, wird die Kluft zum Hauptverb mit einem *i* überbrückt. Da zudem in 15 Fällen das Partizip im Nominativ steht, ist klar, daß nur der Verbgehalt eines bedeutungstragenden Vollverbs in ihm gesehen wurde.

Der Dativus absolutus kommt nur viermal vor. Auch er wird in drei Fällen durch i mit dem verbum agens verknüpft. Wie sehr die Bearbeiter ein eigenes isoliertes Geschehen mit ihm verbinden, illustriert die Textstelle, bei der der dativus absolutus und das Verb des Satzes den gleichen Träger der Handlung haben¹: všedšu že carju ... i car' reče...(6,1).

3. Die Wortstellung innerhalb des Ikonentextes ist im allgemeinen recht frei. Es lassen sich allerdings gewisse Tendenzen einer etwas festeren Wortstellung erkennen, die jedoch nicht für alle Satzglieder gelten, sondern vorzüglich Subjekt und Prädikat berühren. Das Subjekt ist, wenn man von Konjunktionen und Adverbien (zumeist Zeitadverbien) absieht, meist das erste Wort des Satzes; wenn dem Hauptsatz ein participium coniunctum beigegeben ist, steht es häufig noch vor diesem; ebenso erhält der dativus absolutus seinen Platz vor dem Subjekt. Ansonsten sind alle anderen Satzteile, also alle Objekte, Adverbien und Attribute, nicht nach starren Normen an einen fixen Ort im Satze gebunden. Gründe der Zweckmäßigkeit haben zu dieser Ordnung im Satze greifen lassen, der starke Montagecharakter des Textes fordert dieses Gestaltungsprinzip weiterhin. Hier sei nochmals an das Nachhinken eines Präpositionalausdruckes erinnert, das zur größtmöglichen Erhaltung des Aussagewertes der Vorlage geduldet wurde: s^z velikoju radostiju i s^z bogi svoimi zlatymi i srebrenymi ("mit großer Freude und mit seinen goldenen und silbernen Göttern" 5,2). Durch die starke Raufung im Sinne einer Kürzung wollten sich die Bearbeiter des Ikonentextes in der Gedankenabfolge des Geschehens die Freiheit der Wortstellung erhalten und konnten auch, wenn es der praktische Zweck erforderte, Subjekt und Prädikat vertauschen:...jako vzjat^z byst^z pokrov^z chrama ego, v^z nem^z že ležaše svjatyj (5,3); ohne Inversion aber heißt es in 5,4: jako bog^z bedit^z... Nur in 9,6 und 11,6 steht das Verbum am Ende des Satzes.

1 Vondrák W.: Vergleichende slavische Grammatik, Bd. II, S. 403 f.; Alipij, S. 245

Daneben dürfen euphonische Klangvorstellungen und satzrhythmische Gründe die Wortstellung im Satze beeinflußt haben. Der Chiasmus svjatyj v-sědę na kon' i poskaka kon' darf ebenso aus Gründen des Wohlklanges als entstanden erachtet werden wie manche Inversion zwischen Subjekt und Prädikat nach einem Zeitadverb oder einem Dativus absolutus: I všedšu že carju i reče car' (5,1) -- I grjadušču svjatomu...i suščii...vopijachu (11,3/4); vę tu že noščę svjatyj Feodorę vidě (5,2/3) -- vę pervuju že stražu nošči poslanę bystę... angelę (10,2).

Ebenfalls kommen dem Attribut, sei es dem pronominalen, sei es dem adjektivischen, in recht weitem Rahmen gefaßte Regeln der Stellung zu. Mehr als zwei Drittel aller Attribute stehen nach dem Substantiv - von ihnen, wie schon mitgeteilt, immer Adjektive der nominalen Beugung -, nur ein Drittel steht vor dem Substantiv, von dem in vse tělo (7,3) nur ein Pronomen zu nennen ist. Als besonders hervorhebend anzusehende Beifügungen haben ausschließlich ihren Platz vor dem Substantiv: immer svjatyj (heilig), velikij (groß), čestnyj (vornehm), sonst nur vereinzelte Adjektive, die manchmal mit einem enklitischen Pronomen verbunden (otečeskoe mi stjažanie "mein väterlicher Besitz" 2,2), aus melodischen Gründen zu dieser Stellung im Satze zwan-gen.

4. Zum Gebrauch der Kasus

In dem schlichten und einfachen, vor allem auch kurzen Text der Ikone überwiegen zumeist die Akkusative, sowohl durch ihre Verwendung als Objekte als auch als Adverbiale. Mit der Präposition vę dient der Akkusativ immer zur Angabe einer Zeit: vę toj den' (11,2), vę tu že noščę (5,3), vę pervuju že stražu nošči (10,2), vę subotu, pervuju nedělju (12,4)¹.

1 Alipij, S. 177

Der Lokativ mit der Präposition *въ* "bezeichnet" einmal "die Zeit, in der eine Handlung vor sich geht"¹:
въ полunošči (6,4) .

Vom Ersatz des Akkusativs durch den Genitiv bei belebten männlichen Wesen ist schon die Rede gewesen. Nach negierten transitiven Verben wird der Akkusativ immer durch den Genitiv ersetzt (*ne sotvori molvy* 2,3).

Der adnominale Genitiv tritt neben seiner häufig possessiven Eigenschaft besonders nach Zahlen als partitiver Genitiv auf, ferner nach der Mengenbezeichnung *množestvo*: *šest'sotъ ranъ* (7,6), *množestvo gražanъ* (5,1). Im letzteren Falle ist das Verbum sogar gemäß einer *constructio ad sensum* im Plural möglich (*množestvo věrujutъ vo Christa* 12,1).

Der Genitiv ist adverbial einmal nach einem Verb des Hörens gesetzt: *poslušavъ že slovesъ ichъ* (5,1). In dieser Gestalt deckt sich die Anwendung mit der Norm der altgriechischen Grammatik².

Der Dativ begegnet nur als reiner Dativ und als Dativ absolutus.

Abweichend vom heutigen Gebrauch fällt die Verschiedenartigkeit der Ortsanschauung in wenigen Beispielen auf. Das Verb *prigvozditī* hat als Ortsergänzung die Rektion des Lokatives nach sich: *prigvozditī ego na nemъ* (= *krešte* 8,3), *prigvozdiša ego na krešte* (9,1). In ähnlicher Weise wird auf IK das Verb *streljati* "schießen" syntaktisch verbunden: *streljati vo očiju* "in die Augen schießen"³.

1 Miklosich, Vergleichende Grammatik..., S. 398

2 Leskien, S. 175; Sobolevskij, S. 199; Alipij, S. 175

3 Bei Sreznevskij und Miklosich ist dazu kein Beleg gegeben.

Daneben gibt es auch die präpositionale Rektion mancher Verben: Über die dreifach belegte Ergänzung nach dem Verb *věrovati*, s. S. 81. *Reče* wird mit bloßem Dativ als auch mit *ku* verbunden¹; die präpositionale Rektion nach *vzjati* ist u (6,3), nach *slyšati o* (2,2).

Der kurze Text bietet auch überraschend viele Beispiele eines doppelten Objektes², eines doppelten Akkusatives oder, bei männlichen Personen im Singular, eines doppelten Genitives. Wie im Sprachgebrauch des 16. Jhs., war der Instrumentalis als zweite Ergänzung noch nicht üblich³.

sotvori tělo ego zdravo (10,3)

mněv^u (Likinij) svjatago umerša (10,1/2)

povelě (Likinij) svjatago Feodora na kreste visima (10,1)

az^u viděch^u glavu ... nosimu (7,3)

viděša svjatago snjata so kresta (11,1)

Die Sprache des Monuments konnte hinsichtlich mehrerer phonologischer Besonderheiten, hinsichtlich der Flexion und Lexik eindeutig als russisch-kirchenslavisch deklariert werden. Weiterhin war bemerkenswert, daß in der Bedeutung mancher Wörter und in ihren Formen Anleihen aus dem Altkirchenslavischen zutage treten, ebenso aber auch Einflüsse aus dem Russischen nicht übersehen werden können. Daraus läßt sich bezüglich der Provenienz der Ikone nur der großrussische Raum als Ursprungsland ansehen. Es fehlen dem Ikonentext spezifische Dialekteigenheiten,

1 Alipij, S. 175

2 Alipij, S. 170 f.; er nennt diese Erscheinung eine charakteristische Eigenheit des Kirchenslavischen.

3 Unbegaun, S. 346

die eine Festlegung auf eine enger gefaßte Lokalität gestatten¹.

Mittels der Sprache ist wie bei der räumlichen Eingrenzung auch die zeitliche, d.h. die Datierung der Ikone, nur im Ungefähren möglich. Die Gleichung $\check{e}=e$, das Ersetzen des Nom. Plur. der o-Klasse durch den Akkusativ, die Herausbildung der hier beschriebenen Kategorie der Beseeltheit sind Erscheinungen, die das 15. - 17. Jh. als Zeitraum der Entstehung folgern lassen.

¹ In der Form pokazu begegnete eine Spracheigentümlichkeit, die dem Raume um Pskov zuzuschreiben ist. Aus dem Indiz der sog. sokanie kann man aber noch lange nicht auf Pskov als Ursprungsort der Ikone schließen, wiewohl dereinst in dieser Stadt eine Malschule erblüht war. Andere Spracheigentümlichkeiten, die in den literarischen Denkmälern Aufschluß über den Dialekt dieser Gegend geben, klingen auf IK nicht im entferntesten an. Was typisch für den gesamten russischen Norden ist und besonders auch für Pskov und Novgorod galt, die Wiedergabe des $\check{e}$ durch i , läßt sich auf IK durch keinen einzigen Fall belegen. Für die Lautvereinfachung $vl > l$ (ispralivajučja = ispravlivajuče, Sobolevskij, S. 36), die weiterhin typisch für Pskov wäre, bietet IK kein Beispiel. Verwechslungen eines a mit einem e und umgekehrt, die Sobolevskij (S. 88) in Pskover Denkmälern wahrnahm (ot smirenije, strašnago pomyšlenije), sind auch nicht gegeben. Nur die Summe mehrerer solcher Dialektfärbungen könnte zu einer eng gefaßten Lokalisation beitragen.

VII. Kapitel:

Die Schrift

1. Die Schrift auf dem Hauptfelde

Obwohl die auf der Ikone abgebildete heilige Person genügend gekennzeichnet sein dürfte durch ihr Aussehen und ihre Attribute und - zumal bei einer Vitenikone - durch die in Szene gesetzten Taten, wird sie überdies noch namentlich genannt. In der Einhaltung dieses Brauches folgten die Slaven ihren Lehrmeistern, den Byzantinern, womit sie zugleich auch den Akt der Heiligung eines Bildes vollziehen¹.

Schon früh wurden zur namentlichen Nennung, vor allem bei den bedeutendsten sakralen Persönlichkeiten und Wesen oder ihren Beinamen, Abkürzungen verwendet². So ist auf IK als Beispiel solcher Abkürzungen noch das Wort ho hagios und christovъ zu sehen. Was die Abkürzung ho hagios betrifft, gingen die Slaven in der Beibehaltung des byzantinischen Brauches so weit, ein rein griechisches Wort, das noch dazu einen griechischen bestimmten Artikel hat, unverändert zu übernehmen, ungeachtet der Tatsache, daß die erläuternde Fügung das ksl. Wort strastoterpecъ setzt, und ungeachtet der Tatsache, daß man anstatt ho hagios auch, wie auf den Randbildern, die entsprechende ksl. Form hätte gebrauchen können.

In slavischen Denkmälern der älteren Zeit, ganz gleich welcher Gattung sie angehören, weist es auf "traditionsgebundene Praxis"³ hin, Nomina sacra abzukürzen. Onasch⁴

1 H. Skrobucha, Die Botschaft der Ikonen, S. 14

2 Felicetti-Liebenfels, S. 10

3 J. Schütz, Das handschriftliche Missale illyricum cyrillicum Lipsiense, Bd. I, S. 74

4 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 194

glaubt in diesem Usus einen Rest der alten "Arkan"- oder Geheimschrift erkennen zu können, die aus dem Orient ihren Ursprung nahm. Auch Felicetti-Liebenfels¹ pflichtet ihm bei und weist die Argumentation Ščepkins² und Karskijs³ zurück, die behaupten, daß nur aus Gründen der Raumersparnis zu Abkürzungen gegriffen wird. Die Argumente Felicetti-Liebenfels' und Onaschs mögen für eine frühe Phase und genetisch in ihrer Motivierung Geltung haben, man wird indes mit Ščepkin und Karskij dafürhalten, daß bei einem späten Werk der Instinkt für archaisch-sakrale Magie geschwunden ist und mit der Zeit rein schreibtechnisch-praktische Momente ausschlaggebend wurden. Auch Jagić argumentiert zugunsten des praktischen Zweckes, wenn er behauptet: *consuetudinem (scil. vocabula Deum omnipotentem resque sacras vel divinas significantia in scribendo breviate) usum ... paleographicum fuisse ab omni dignitatis et sollemnitatis distinctione plane abhorruisse, nemo quidem ignorat*⁴. - Zudem ist ho hagios auch oft ausgeschrieben⁵.

Der eigentümliche Charakter der Schrift aber, die das Hauptbild der IK ziert, wird weniger durch die Abkürzungen geprägt, sondern durch die Schriftart, in der sie festgehalten ist: der Prunk- oder Zierschrift, auch vjaz' genannt. Diese Art der Schrift wurde bei den Russen nach byzantinischem Vorbilde im 13. Jh. entwickelt⁶, hauptsächlich bei Überschriften in Büchern, aber auch bei Beschriftung des Mittelfeldes einer Ikone.

1 Felicetti-Liebenfels, S. 10

2 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, AfslPh, 25, 1903, S. 109 f.

3 Karskij, Slavjanokyrillovskaja paleografija, S. 238; ähnlich Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 189 ff.

4 Zitiert aus G. Čremošnik: Kratice Nomina sacra u cksl. spomenicima, Slavia, Bd. IV, Prag 1965, S. 242

5 Z.B. Alpatov, Altruss. Ikonenmalerei, Bild 40; H.P. Gerhard (Skrobucha), Welt der Ikonen, S. 70; Schweinfurth, S. 166 und öfter

6 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 113; Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 193

Das Heilige sollte nicht nur durch die namentliche Nennung seine Überhöhung erfahren, sondern auch durch den optischen Eindruck, den die Linienführung der Buchstaben auf den Betrachter ausübt.

Ein schier unerschöpflicher Quell an Gestaltungsmöglichkeiten erschloß sich dem Künstler, der alle seine Phantasie und Findungsgabe aufbot, die Buchstaben bis zur Unkenntlichkeit durch Verschlingungen der einzelnen Linien, Verkürzungen oder Verlängerungen einzelner Striche kunstvoll zu gestalten, so daß er allmählich die Leserlichkeit der Zeichen aus dem Auge verlor. Rein kalligraphische Momente standen im Vordergrund, man liebte graphische Verzierungen und die spielerische Ausgestaltung mit Schnörkeln. Dadurch steigerten die Künstler den ästhetischen Reiz ihrer Schöpfungen, suchten das Auge zu ergötzen, mit ihrem Handwerk zu prunken und Zeugnis von ihrer Kunstfertigkeit abzulegen.

Der Gesamteindruck der Zierschrift auf IK ist geprägt durch die langen, schlanken Zeichen, die, im Vergleich zu ihrer Höhe, nur geringe Breite besitzen. Gerade dieser Umstand ist zur groben zeitlichen Einordnung eines Kunstwerkes von eminenter Bedeutung. Denn standen im 15. Jh. beim V Breite zu Höhe im Verhältnis 1 : 3-4, im 16. Jh. 1 : 4-7 und noch später 1 : 9 und mehr¹, so läßt sich aus dem Verhältnis 1 : 4, wie es IK aufweist, folgern, daß das 15. - 16. Jh. als Zeit der Herstellung angesehen werden muß.

Auch weist die Zierschrift des Monumentes keine Tier- oder Pflanzenornamente auf, sie ist getragen von dem sog. geometrischen Stil, der ab dem 15./16. Jh. typisch für die Moskauer Schule ist².

1 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 123

2 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 118;
Caev-Cerepnin, Russkaja paleografija, S. 194

Wiewohl sich eindeutige Regeln in der Gestaltung der Buchstaben einer Zierschrift und in der bevorzugten Anwendung gewisser Ligaturen nicht geben lassen, kann man doch die vjaz', die den hl. Theodor heiligt, auf vier Prinzipien zurückführen:

a) Die Buchstabenkombination ti in dem Worte Stratilat.^T Diese Ligatur ist aufgebaut auf dem "Bruch der gemeinsamen Senkrechten"¹. Während sonst nur vereinzelt Brüche begegnen, nahm diese Form der Linienführung von Pskow aus ihren Eingang in die russische Zierschrift.

Nicht mehr werden, wie z.B. bei ИМ, die Buchstaben nebeneinandergesetzt und der gemeinsame Mast ausgespart, sondern die gemeinsame Senkrechte ist unterbrochen.

b) In der Zierschrift auf IK dient als a immer das Zeichen, das im heutigen Russischen den Lautwert ja besitzt (я), das im Texte der Randbilder aber nie verwendet wird. Es erfährt eine graphische Ausgestaltung und wird einmal allein, sonst immer mit den folgenden Zeichen in Ligatur geschrieben:

a + g hagios

a + s strastoterpec

c) Von den drei Fällen, da in der Zierschrift auf IK die Lautverbindung st vorkommt, werden zwei in Ligatur geschrieben:

strastoterpec

stratilat

Während bei dieser Ligatur bis zur Mitte des 16. Jhs. gewöhnlich Überordnung und Unterordnung der benachbarten Zeichen die Regel war², schrieb man ab Mitte des 16. Jhs. die Konsonantenverbindung CT. Sie ist Novgorodischen Ursprunges und kann vor 1552 noch in keinem Manuskripte auffindig gemacht werden. Sie verbreitete sich von Novgorod

1 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 118;
Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 194

2 CTCT CT

aus allmählich, begegnet aber vor Ablauf des 16. Jhs. nur selten¹.

Gerade das Auffinden der Buchstabenkombination s/t erlaubt, die zeitliche Fixierung der IK gegen das Ende des 16. Jhs. anzusetzen.

d) Buchstaben, die sonst Ellipsen- und Kreisformen aufweisen, erscheinen in der vjaz' an den Stellen der stärksten Rundung und an den erhabensten Stellen spitz, man erkennt also "die Umwandlung von Rundungen in Senkrechte"².

Dieses Prinzip ist systematisch durchgeführt bei

C O Omega und E

Während die Rundungen auf der Zeile eindeutig als Senkrechte ersichtlich sind, erkennt man an den oberen Enden der genannten Buchstaben (O, C, E) allerdings nur eine kaum merkliche Unstetigkeitsstelle 6 .

In der weiteren Entwicklung der Zierschrift werden auch die letzten Rundungen ab 1587 durch Vollfraktur beseitigt³. Da dieser Usus auf IK aber auch nicht andeutungsweise zu verzeichnen ist, kann die Datierung des Kunstwerkes in das 17. Jh. schon von dieser Tatsache her gesehen keine Wahrscheinlichkeit für sich behaupten.

Alles in allem zeigt IK ein klar durchschaubares Maß an Verquickungen, bei der die Ästhetik mit der Lesbarkeit eine günstige Verbindung einging, ein ausgewogenes Verhältnis erzielte und frei ist von den Überladungen, von denen Karskij⁴ einige zitiert. Sucht man Ähnlichkeiten der vjaz' in dem uns zugänglichen Material, so wird man an die Miniaturen erinnert, die bei Grabar⁵ abgedruckt sind.

1 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 119

2 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 123

3 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 122 f.;
Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 194

4 Karskij, S. 215, S. 240

5 Grabar III, S. 439, S. 441, Werke aus der zweiten Hälfte des 16. Jhs.

2. Die Schrift auf den Seitenbildern

Grundsätzliche Vorbemerkungen: Wenn die einzelnen Buchstaben beschrieben werden, kann nur die Idee eines jeden einzelnen Zeichens wiedergegeben werden, also die Abstraktion aus der Vielzahl aller seiner Erscheinungen. Denn wie es beim Schreiben, bevor sich die Buchdruckerkunst durchsetzte, üblich war, gleicht kein Buchstabe im Wiederholungsfalle dem anderen völlig. Leichte Varianten treten immer auf, die durch die individuelle und ästhetische Gestaltung des einen oder anderen Künstlers bedingt sind. Zudem aber sind die Ursachen, warum die Zeichen im Wiederholungsfalle verschiedenen Charakter erkennen lassen, in der Beschaffenheit des beschriebenen Materials zu sehen; denn bei genügend oder bei begrenztem Raum, der der Buchstabenmenge zukam, konnten durch Dehnen oder durch Raffen wahrnehmbare Varianten vorgetäuscht werden.

An grundsätzlichen Varianten kann man immer festhalten: Senkrechte Linien können leicht gebogen oder geschwungen sein¹, ferner um mehrere Grade zur Seite geneigt², meist nach rechts, was die Schreibrichtung bedingt. Desgleichen verlaufen waagrechte Linien selten ganz parallel zur Zeile, sie weisen eine leichte Neigung nach oben oder unten auf³. Schließlich können Rundungen mehr oder weniger an Kreis- oder Ellipsenbahnen erinnern.

Da die Buchstaben auf IK mit dem Pinsel gemalt sind, läßt sich Auf- und Abstrich der einzelnen Grapheme nur schwer erkennen.

Der Gesamteindruck: Der Schrifttypus ist die Kursivschrift (skoropis'), doch wählten die Schreiber bei vielen Zeichen den älteren Typus der Halbunziale (poluustav), so daß weder der eine noch der andere dominiert. Die Schriftzeichen

1 u, l, n

2 T t

3 m m (

wirken recht zierlich. Sie sind liebevoll ausgestaltet, manchmal lakonisch knapp, manchmal spielerisch geschwungen¹. Eigenartig ist die Verwendung vieler Schreibvarianten ein und desselben Lautwertes. Da verschiedene Zeichen aus der historisch reichen Auswahl an Denkmälern bekannt waren, wählten die Schreiber vermutlich nach ästhetischen Gesichtspunkten aus. Ferner ist die Heranziehung vieler hochgestellter Zeichen und Abkürzungen bemerkenswert.

Für den optischen Eindruck, den die Randbilder vermitteln, ist ferner bezeichnend, daß die Maler sparsam im Gebrauch der Versalien umgingen; man liest sie nur selten und vereinzelt, weshalb nicht das Muster aller verzeichnet werden kann. Die Maler wählten die Kleinschreibung selbst bei Eigennamen und Wörtern, die exponierten Persönlichkeiten und Wesen zukommen, wie dem Kaiser Licinius, sogar die Wörter Christus und Gott werden nicht durch Versalien bevorzugt behandelt und hervorgehoben. Nur am Anfang eines Randbildes oder einer syntaktischen Einheit erscheinen überwiegend Großbuchstaben, zumeist stereotyp ein großes I, dies aber nur aus dem Grunde, weil die Maler den parataktischen Stil anstrebten. Äußerst seltsam mutet den Leser das willkürliche Schreiben in Versalien am Wortanfang² an oder im Wortinneren³, wo man es nicht vermutet. Was das Motiv dazu war, läßt sich nicht ermitteln, nur die Vermutung kann geäußert werden, daß ästhetische und dekorative Gestaltungsmomente den Ausschlag gaben. Einem System zuordnen läßt sich allerdings die Verwendung des großen S, das bei Zusammentreffen mit dem kleinen Buchstaben der klareren Leserlichkeit wegen⁴ als Versal erscheint⁵. Nach ähnlichen gestalterischen Momenten

1 A 10 8 6 7

2 H. 11 6 (5,3)

3 H. 10 3 0 v (6,3) 7 T M 8 (11,4)

4 Diese Begründung bei Schreibung verschiedener Zeichen ein und desselben Lautes in bestimmten Kombinationen hebt besonders Ščepkin, Učebnik ruskoj paleografii, S. 120/121 hervor.

5 (C 10 A 11 8 10 C A (7,7)

wird das runde "věď"  verteilt, das vorzüglich vor Lauten gleicher oder ähnlicher Artikulationsstelle steht, um durch eine Dissimilierung im Schriftbilde das Lesen zu erleichtern¹.

Im folgenden werden die Buchstaben nach ihrer Gestaltung und ihren Eigentümlichkeiten beschrieben, wobei die Reihenfolge, wie Karskij sie einhält, befolgt wird. O, p, das kleine s, das  und das sog. weiche Zeichen bedürfen keiner Erklärung, da sie wenig charakteristisch sind und auch über die zeitliche Fixierung des Monumentes keinen Aufschluß zu geben vermögen.

а Das "azъ" ist immer in zwei Ansätzen geschrieben. Ein geneigter, am unteren Ende leicht gebogener Strich schließt ein ellipsenförmiges Gebilde ab.

б б ь Der Kleinbuchstabe begegnet in einigen Varianten. Seltener erinnert er an ein altgriechisches Sigma, häufiger läuft die Linie nicht geschwungen, sondern geradlinig aus. Manchmal scheint der Buchstabe in zwei Ansätzen geschrieben zu sein: ein Gebilde, das dem sog. weichen Zeichen ähnlich ist, erhält an der Ansatzstelle rechts einen Querstrich. Manchmal entdeckt man links ein hervorstehendes Eck.

в  Das "věď" kennt zwei Varianten; von ihnen stellt die eine im Idealfalle ein Rechteck dar, das allerdings häufiger zu einer Raute oder einer Art Trapez verzerrt sein kann, dadurch daß gegenüberliegende Seiten nicht ganz parallel zueinander verlaufen, häufig kürzer oder länger sind, ferner auch verschieden zueinander geneigt sein können. Dieses "Rechteck" ist das Ergebnis einer langen Entwicklung, die aus dem  entstand und im 15. und 16. Jh. "nicht selten" erscheint².

1  (2,3)  (10,1)

2 Karskij, S. 182/183; Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 141

Das andere Schriftzeichen sticht durch seine enorme Größe immer deutlich aus dem Gesamttext hervor. Es beginnt weit oberhalb der Zeile und reicht weit unter diese. Das Zeichen wird immer in zwei Ansätzen geschrieben. Während der Bogen nach unten hin immer unmittelbar in einen kleinen Kreis ausläuft, wird der obere Kreis in einem neuen Ansatz gezeichnet; allerdings ist diese Malart die seltenere. Häufiger wird von der Ansatzstelle aus rechts ein Winkel angesetzt. Die letztere Variante ist gegenüber den bei Karskij¹ notierten Schreibarten der Halbunziale und Kursivschrift neu.

Г г Der Buchstabe "glagol'" ist wenig charakteristisch. Bemerkenswert ist, daß der Querbalken vom Ansatzpunkt aus häufiger um einige Grade nach oben geneigt verläuft. Manchmal entdeckt man links ein hervorstehendes Eck. Der Großbuchstabe unterscheidet sich nur durch die größere Höhe des Mastes.

А А Ein Dreieck steht genau auf der Zeile. Die rechte Seite erscheint gegenüber der linken verstärkt. Die "Füße" sind weit unter die Zeile gezogen. Selten verlaufen sie parallel, und zwar in Schreibrichtung, meist zueinander geneigt, wie die Seitenlinien eines auf den Kopf gestellten Trapezes.

ѣ { ѣ Der obere Teil des Zeichens ist öfter in größerem Bogen gezeichnet. Gewöhnlich steht das Zeichen auf der Zeile und nimmt eine nach links gerichtete Neigung ein. Nicht selten auch reicht der obere Bogen fast bis zur Zeile, so daß der untere Bogen sich unter die Zeile erstreckt, verkümmert erscheint oder auch geradlinig ausläuft. In dieser Gestalt ist der Einfluß der Kursivschrift möglich². Im Gegensatz zum ja und ju ist eine Zusammen-

1 Karskij, S. 182; Ščepkin, Učebnik..., Tafel XLI, Reihe I allerdings belegt diese Schreibweise.

2 Karskij, S. 186; Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 141, erwähnt, daß sich das nach links geneigte "estъ" in der Halbunziale findet.

setzung mit einem Mast beim e nicht gegeben, wie es in russischen Denkmälern seit Ende des 15. Jhs. üblich war¹.

✂ Zwei x-förmig überkreuzte Linien, deren obere Enden abgelenkt sind, werden in Nähe des Schnittpunktes von einer Vertikalen durchzogen. Das Zeichen kann auch sehr in die Breite gezogen wirken.

Rechnet man die hochgestellten Zeichen mit, dann zählt man viele Varianten:

a) ✂ Das x-förmige Gebilde wird immer flacher und, da es sogar in einem Ansatz entsteht, erhält es an der linken Seite einen geschlossenen Bogen. Der Ansatzpunkt liegt dabei links oben.

b) ✂ Das unter a) beschriebene Gebilde weist an der linken Seite eine Stelle auf, an der der Schreiber ein wenig absetzte und seine Linienführung nur allmählich Verstärkung annimmt.

c) ✂ Die rechte Seite kann auch durch einen Abstrich geschlossen werden.

d) ✂ Das Spiegelbild zu b)²

e) ∞ Eine liegende 8 wird im Schnittpunkt von einer Vertikalen berührt.

Die Varianten a) - c) stammen aus der Kursivschrift, die Variante d) aus der südwestrussischen³.

3 3 Es besteht immer aus zwei Bögen, von denen der obere immer auf der Zeile ruht. Anfang des oberen und Ende des unteren Bogens erscheinen manchmal geradezu als Horizontale, die parallel zur Zeile verlaufen. Meist besitzen die Bögen annähernd gleiche Größe, doch erscheint der obere auch etwas größer, während der untere, ähnlich dem e, in einer kurzen Geraden auslaufen kann. Die Schreibung des z in dieser Art ist eine Vereinfachung aus dem Grundtyp 3 , die in den Denkmälern des 15. und 16. Jhs. üblich ist⁴.

1 Karskij, S. 185

2 Diese Variante kennen neben anderen Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 147

3 Karskij, S. 188/189

4 Karskij, S. 192

н н њ Der häufige Buchstabe weist viele Varianten auf: Am häufigsten ist die Variante des Kleinbuchstabens, der aus drei Linien besteht; von ihnen kann die rechte schwach konkav gezogen sein. Gewöhnlich verläuft der Verbindungsstrich waagrecht, in Nachbarschaft zum n aber steigt die Linie um wenig an. Nur einmal kann man über dem Buchstaben zwei Punkte erkennen (5,1).

Vorzüglich vor i und e wird das " њ desjaterično" verwendet, doch nicht ausschließlich.

Н Der Großbuchstabe ist äußerst häufig und fällt durch seine Höhe auf: weit oberhalb der Zeile beginnend, zieht sich eine nur mäßig geschwungene Linie bis unter die Zeile. Dieses Zeichen stammt aus der großrussischen Kursivschrift¹. Nur einmal im Texte der Randbilder, aber dreimal am Beginn eines Randbildes erkennt man das zweimastige große Н, das ebenfalls bis unter die Zeile ragt. Von Zeilenhöhe aus verläuft der Verbindungsstrich schwach ansteigend. Dieses Zeichen der Halbunziale spiegelt auch den Typ, der der Kursivschrift zu eigen ist, wider².

к к к Der Kleinbuchstabe zeigt zwei Varianten: Eine Vertikale wird in der Mitte von der Spitze eines Winkels berührt. Ebensooft ist aber auch der Winkel wenig von der Vertikalen abgerückt³. Der Großbuchstabe unterscheidet sich nur durch die Größe der Vertikalen, die die doppelte Höhe der Vertikalen des Kleinbuchstabens erkennen läßt.

Л Л Ѡ Es ist immer in zwei Ansätzen geschrieben, von denen der rechte verstärkt erscheint. Seltener ruht das Zeichen auf der Zeile. Häufiger ragen beide Linien unter die Zeile, wobei der Winkel, in dem sie zueinander stehen, variieren kann. In diesem Falle liegt ihr Berührungspunkt wenig oberhalb der Zeile. Nur einmal scheint ein großes л in einem Worte vorzuliegen. Der obere Teil des Buchstabens ist abgeblättert. Wahrscheinlich berühren sich beide Linien

1 Karskij, S. 193

2 *ibid.*

3 Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 148

weit oberhalb der Zeile, von denen die linke aus einem Kreisbogen in eine Gerade übergeht. In der großen Ähnlichkeit zum Typ der Halbunziale, ferner dadurch, daß die Linie unter die Zeile reicht, kann man ostrussische Kursivschrift entdecken¹.

М Der erste Abstrich reicht immer bis zur Zeile, der Neuansatz zum Aufstrich kann um wenigstens oberhalb der Zeile liegen.

н Н Die Verwechslungsmöglichkeit zum i ist recht groß, zumal beim n der Verbindungsstrich auch oft waagrecht gezogen ist, was der Schreibfluß bedingt.

р р Da die rechte Hälfte des Bogens verstärkt erscheint, kann man vermuten, daß das Zeichen in zwei Ansätzen geschrieben ist, zudem weist auch ein hervorstehendes Eck darauf hin. Vom Ansatzpunkt aus wird der Bogen ergänzt. Manchmal hat man den Eindruck, es sei ein Winkel an eine schwach gebogene Linie angesetzt². Diese Schreibweise ist typisch für die ostrussische Kursivschrift³.

С С Das kleine "slovo" bedarf keiner Erklärung; das große ragt ähnlich dem С durch sein Format aus dem Text hervor, weshalb auch Döderlein an einer Stelle beide Buchstaben verwechselte. Das große S ist häufig, da sich die Schreiber seiner immer beim Schreiben des Wortes svjatyj bedienen. Es erscheint in einigen Varianten: Von der Ansatzstelle verläuft ein kreisförmiges Gebilde in eine nur mäßig gekrümmte Linie aus, die vor ihrem Ende nochmals um 90° nach innen gebogen sein kann. Auf Bild 4, wo das S als Anfangsbuchstabe eines neuen Bildes dient, erscheint es fast als Kreisbogen, der die ersten Buchstaben des Wortes förmlich umfaßt. Die Schreibung des Großbuchstabens ist typisch für die großrussische Kursivschrift⁴.

1 Karskij, S. 194

2 Sčepkin, Učebnik..., S. 129, nennt diese Schreibweise typisch für die Kursivschrift Anfang des 17. Jhs.

3 Karskij, S. 198

4 ibid.

 Groß- und Kleinbuchstabe weichen stark voneinander ab. Der Kleinbuchstabe erscheint immer dreifüßig, wie er ab dem 15. Jh. vorzüglich geschrieben wurde¹. Der Verbindungsstrich verläuft, wie oben angedeutet, steigend oder fallend, auch steht er links um wenig vor. Nur zweimal kommt das große "tverdo" vor (8,3 und 11,4). Es ähnelt dem lat. T: Eine hohe Vertikale, die auf dem 11. Bilde gebogen erscheint, wird von einer ebenfalls gebogenen Linie horizontal überdacht. Auf Bild 8 ist die Horizontale an den Ecken abgeknickt. Nach Karskij² wird das Zeichen in dieser Gestalt bevorzugt am Ende der Zeilen angewandt, wenn der Platz knapp ist. Als Begründung trifft das bei 8,3 zu.

 Zwei Zeichen dienen der Wiedergabe des Buchstabens *ov* "ukꙋ". Das seltenere setzt das griechische *ov* fort, bestehend aus einem o und einem seitlich angesetzten Winkel v. Häufiger begegnet das "ukꙋ" in der Form, daß die Ligatur nicht nebeneinander, sondern übereinander ausgeführt ist, wobei allerdings der gesamte Buchstabe in einem Zuge zur Ausführung gelangt. Nichts mehr weist in dieser in der großrussischen Kursivschrift üblichen Schreibart³ auf eine Ligatur hin. Der Buchstabe kommt schlanker und breiter vor und ist selten symmetrisch. Die Endstriche laufen nicht immer geradlinig auseinander, sondern sind auch zueinander gebogen.

 Das "fert" begegnet abwechselnd neben dem "fita" bei der Wiedergabe des Namens Feodor. Ein auf der Zeile liegendes ellipsenförmiges Gebilde wird von einer Vertikalen durchtrennt, die sich bis unter die Zeile erstreckt.

-
- 1 Karskij, S. 198; Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 141
 - 2 Karskij, S. 199
 - 3 Karskij, S. 200; Ščepkin, Učebnik..., S. 127, erwähnt, daß die Form  gegenüber anderen Schreibweisen im 16. und 17. Jh. überwiegend vorkam.

 Die beiden geraden Linien kreuzen sich in mehr oder weniger starkem Winkel, ihr Schnittpunkt liegt dabei genau auf der Zeile oder um wenigstens über ihr. Immer erstrecken sich beide Balken weit unter die Zeile, der nach links gezogene etwas weiter.

 Das hochgestellte "cherz" ähnelt stark dem lat. x¹. Die oberen Enden sind in spitzem Winkel abgeknickt. Auch begegnet die Variante, daß sich zwei konkave Linien überschneiden. In diesem Falle vermißt man die gewöhnlich abgeknickten Enden; in 11,3 ist der rechte Balken doch abgeknickt.

 Das dem griechischen Omega nachgebildete "otz" kommt nur am Wortanfang vor und ist selten symmetrisch. Meist wird es in zwei Ansätzen geschrieben, wobei der zweite Bogen größer ist als der erste. Auf dem zweiten und dritten Bilde vor allem gelangt es in einem Zuge zur Ausführung. Dabei wirkt es flach und in die Breite gezogen.

 Das "ci" wird in drei Ansätzen geschrieben. Die auf der Zeile stehenden Vertikalen können leicht gebogen sein². Der Schwanz reicht weit unter die Zeile, wobei er oft eine Neigung in Schreibrichtung aufweist, er kann aber auch in rechtem Winkel zur Zeile verlaufen. In diesem Falle ist er leicht geschwungen.

 Ebensohäufig wie mit dem fert (ϕ) wird der Anfangslaut des hl. Feodor mit dem fita wiedergegeben, das aus dem gr. th erwachsen ist und noch deutlich die Herkunft verrät. Eine senkrecht stehende Ellipse reicht weit über und unter die Zeile. Vom einen Bogen zum anderen durchzieht sie waagrecht in Zeilenhöhe (oder wenig darüber) eine Horizontale. Die erhabensten Stellen der Ellipse erscheinen sogar als Ecken, so als seien zwei Kreisbögen aneinandergesetzt.

1 Auf 5,1 in sehr stumpfem Winkel

2 Vgl. dazu Caev-Cerepnin, Russkaja paleografija, S. 149
(= großrussische Kursivschrift)

γ Das "červ" ist wenig charakteristisch. Die Ähnlichkeit mit einem auf der Zeile stehenden Ypsilon ist nicht zu übersehen.

⌋ Dieses Graphem ist aus dem š weitergebildet. Vom Schnittpunkt aus, den die mittlere Vertikale mit der Horizontalen bildet, ist ein kurzer Abstrich gezogen, der auch leicht in Schreibrichtung geneigt sein kann. Diese Schreibweise ist typisch für die russische poluustav¹.

6 7 Das sog. harte Zeichen wird bevorzugt aus der Kursivschrift angewandt². Es gelangt in einem Zuge zur Ausführung, in dem die Linienführung weit oberhalb der Zeile in großem Schwung beginnt und in einen Kreisbogen ausläuft. Nur wenige Male liest man das harte Zeichen in der Form, wie es noch heute geschrieben wird (6,4; 7,6; 10,3; 10,6; 2,2; 5,3). Der horizontale Querstrich ist um 90° abgelenkt.

61 begegnet immer in der Zusammensetzung mit dem sog. weichen Zeichen und dem i, wie es seit dem 15. Jh. um sich griff³; nie hält ein Verbindungsstrich beide zusammen.

† † † Das "jat" erscheint in vielen Varianten. Zu-
† † † meist reicht die etwas nach rechts geneigte Vertikale weit über die Zeile und kann auch konvex geschwungen sein. Lang ist die ebenfalls konvex gebogene oder s-förmig geschwungene Linie, die sie im oberen Drittel der Vertikalen durchkreuzt. Diese der Halbunziale nahe Schreibweise ist der Kursivschrift Südwestrußlands zuzuordnen⁴. Manchmal wirkt das Zeichen nicht so dekorativ. Eine etwas kürzere Vertikale wird in größerer Zeilennähe durchkreuzt von einer Horizontalen, deren linkes Ende um 90° nach unten abgewinkelt ist und in einigen Fällen bis zur Zeile hinabreicht.

1 Karskij, S. 203

2 ibid.; Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 149

3 Karskij, S. 204; Kiparsky, S. 92

4 Karskij, S. 205

ю Der Verbindungsstrich verläuft von der Mitte des Mastes aus waagrecht, kann allerdings auch leicht ansteigen.

ка ѡ Das "ja" ist selten. Was den Verbindungsstrich betrifft, vergleiche man das ю. Einmal überragt der Mast das а um seine volle Höhe.

А А Dieser Buchstabe verdrängte das ка fast völlig. Ein Т oder ein einfacher Winkel wird von einem Delta überdacht, das allerdings keine Grundlinie aufweist.

Buchstaben dienten auch der Wiedergabe der Zahlen. Die Slaven folgten in diesem Brauche der byzantinischen Tradition. Die sieben Zahlenangaben, die Text der Randbilder enthält¹, und die Zahlenbuchstaben, die rechts bzw. links neben dem Text der Randbilder stehen², um die Reihenfolge, in der das Geschehen seinen Fortgang nimmt, anzuzeigen, stimmen genau überein mit der Norm, die hinsichtlich ihres Zahlenwertes in allen kirchenslavischen bzw. altrussischen Grammatiken aufgeführt ist. Während die Zahlen zur Angabe der Bilderfolge allein mit großen Buchstaben festgehalten sind³, drücken im Texte der Randbilder Kleinbuchstaben nach guter Tradition Zahlenwerte aus. In diesem Falle kennzeichnet eine sog. Titel (~) oberhalb des Graphems den Zahlenbuchstaben, je ein rechts und links auf der Zeile ruhender Punkt hebt ihn weiterhin vom Schriftbild ab. Besonderer Erwähnung bedarf nur die Zahl 6. Während sie auch durch ein ѡ ausgedrückt sein kann, wählten die Schreiber der Ikone das Ѥ. Durch es könnte Tradition zu den ältesten Texten aufgenommen sein, ebenso gut können die Künstler aber ihrer Zeit gefolgt sein, in der dieses Zahlzeichen vorherrschte, als seit dem 14. Jh. unter südslavischem Einfluß die russische Schrift neue Impulse empfing⁴.

1 Vgl. den Teil der Interpretation, in dem auf die Verschiedenartigkeit bzw. Ähnlichkeit des Ikonentextes mit seiner Textvorlage eingegangen ist.

2 Sie sind der Wiedergabe des Textes beigegeben.

3 Die Zahlen, mit denen die Bilder 1, 5, 7, 9 und 6, 8 beziffert werden, stehen auf dem Rahmen der Ikone.

4 Karskij, S. 216

Zieht man aus den vorgetragenen Darlegungen ein Resümee, dann kann man Aufschlüsse erhalten sowohl über den möglichen Ort der Herstellung des Kunstwerkes, als auch über die ungefähre Zeit.

Der Schrifttypus ist weitgehend konservativ gehalten, die Kursivschrift ist bei vielen Zeichen vorherrschend, aber ihr Einfluß auf die Gestalt der Grapheme ist nur gemäßigt: Wo Einflüsse der Kursivschrift spürbar sind, entbehrt die Schrift doch übermäßiger Schnörkel und zu schwungvoller Linien. Die Kursivschrift fügt sich harmonisch den weitgehend unverändert aus der Halbunziale übernommenen Buchstaben ein.

In dem historischen Prozeß, den die russische Schrift im Laufe ihres Werdens durchschritt, ist natürlich der südslavische Einfluß nicht zu übersehen, da nach dem Unterwerfen des Balkans durch die Türken viele Südslaven nach Rußland auswanderten¹. Die Graphik steht im Zeichen dieses sog. zweiten südslavischen Einflusses. Die Grapheme erhielten ihr damaliges typisches Gepräge, doch, wie beim , das z.B. auf IK keinen Niederschlag in dieser Form findet, wurden einige Zeichen auf russischem Boden auch abgewandelt und dem schon bestehenden Alphabet integriert. Man muß deshalb auch immer den einzelnen Buchstaben untersuchen, da er in dem damaligen Evolutionsprozeß der Schrift mannigfaltigen Wandlungen unterworfen war. Die südslavischen Elemente treten besonders in den Zeichen     zutage². Man könnte auch beim , weil es dem Buchstaben der Halbunziale nahe steht und sehr gleichmäßig aussieht, südwestrussischen Einfluß wahrnehmen³, das nordrussische Element begegnet beim , doch ist eben neben den genannten Zeichen die Verwendung der Grapheme     typisch für den großrussischen Raum, die durch ihre Anzahl und ihre fast ausschließliche Verwendung herausragen.

1 Ščepkin, Učebnik..., S. 117 f.

2 Ščepkin, Učebnik..., S. 118

3 Karskij, S. 193

Wollte man eine lokale Fixierung anstreben, müßte man den gesamten großrussischen Raum umreißen¹. Das ist freilich ein sehr weit begrenztes Gebiet, doch läßt sich ab dem 15. Jh. ein Kunstwerk durch die Schrift zunächst nicht lokal exakt orten. Im letzten Kapitel wird der Versuch unternommen, mit Hilfe anderer Kriterien eine nähere Präzisierung zu erzielen.

Die Gestaltung vieler Zeichen nach dem Muster der Kursivschrift deutet auf das 16. Jh. als Zeit der Entstehung hin, da dieser Schrifttypus in der Mitte dieses Jhs. entstand².

Man vergleiche auch auf der Tabelle bei Kiparsky³ im Anhang die Gestaltung der einzelnen Buchstaben: Am nächsten decken sich mit den Zeichen der Ikone die Grapheme der Jahre 1594, 1606, selten 1623.

Der Charakter der Schrift, wie er auf IK vorzufinden ist, wird aber nicht nur geprägt durch die besondere Gestaltung der einzelnen Buchstaben, sondern auch durch ein eigenartiges System bestimmter Abkürzungen.

a) Auf Abbraviaturen, also Abkürzungen im sakralen Bereich häufig vorkommender Wörter, stößt man ausschließlich bei Wiedergabe der Wörter Gott, Christus und dessen Adjektiv, Himmel, Geist, Herr, Heiliger, Mensch, Märtyrer und Martyrium, Gebet, Tag, Woche, Monat. Diese Abbraviaturen werden durchwegs angewandt und, wie es im syntaktischen Zusammenhang erforderlich ist, mit der entsprechenden flektierten Endung versehen. Im Wortinneren werden Buchstaben oder Buchstabengruppen eliminiert, zumeist Vokale⁴. Die ur-

1 Litauen als Ursprungsland der Ikone anzusehen, ist nicht möglich, da in diesem Lande das $\mathfrak{u}$, das $\mathfrak{y}$, das langgezogene S und das $\mathfrak{s}$ (letzteres als Buchstabe und Zahl) in dieser Form nicht üblich waren (Karskij, S. 175).

2 Karskij, S. 174

3 Kiparsky I, S. 156 f.

4 Чаев-Серебрян, Русская палеография, S. 142;
Щепкин, Учебник..., S. 123

sprünglich allein durch die Graphik herbeigeführte Scheidung der rein religiösen Begriffe, die keine hochgestellten Buchstaben zu ihrer Kennzeichnung brauchten, von den alltäglichen und sekundären Begriffen (obichodnyje ponjatija), die zu ihrer kategorialen Bestimmung im Schriftbilde per litteras superpositas angedeutet waren¹, ist auf IK aufgegeben. Die bei Čremošnik² aufgeführten sakralen Termini sind weitgehend auch in der beschriebenen Weise abgekürzt, allein es gibt eigenartigerweise bei den häufigsten und wichtigsten Begriffen Abweichungen: Gott wird mit einem g per suspensionem wiedergegeben, zudem schwanken die Maler auch, ob sie die Abkürzung durch b oder bo vornehmen sollen. Ähnlich willkürliche erscheinende Schreibung kann man beim Wort Christus beobachten, das einmal mit χρ, nicht wie sonst nur mit χ festgehalten ist. Vom Worte Märtyrer gibt es zweierlei Abbreviaturen: $\overline{\text{MHK}}$ $\overline{\text{MHK}}$

Aus der Handhabung dieser Prinzipien läßt sich folgern, daß der Schreiber nur äußerlich-traditionell an den Abkürzungen festhielt.

b) Der Schreiber aber befolgt noch weniger klar ausgeprägte Regeln, was das Hochstellen mancher Buchstaben oder Buchstabengruppen betrifft. Dieser Schreibbrauch verleiht der Ikone weiterhin ihr charakteristisches Gepräge. Auf beiliegender Tabelle II sind alle Fälle erfaßt, welche Zeichen irgendwie per litteras superpositas festgehalten sind. Wieder ist hier die alphabetische Reihenfolge, wie Karskij sie vorgibt, eingehalten. Zuerst sind die einfachen Zeichen vermerkt, am Schluß die zusammengesetzten.

Die Tabelle bedarf noch einer Ergänzung:

-
- 1 Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 142 f.; Ščepkin, Učebnik..., S. 123
 - 2 G. Čremošnik, Kratice Nomina sacra u cksl. spomenicima (Slavia, Bd. IV), S. 238 - 264 und 485 - 498; nur eine geringe Auswahl bei Čaev-Čerepnin, Russkaja paleografija, S. 143

tebe, artemidy und povelě weisen ebenfalls Schreibung per litteras superpositas auf. Bei diesen Wörtern handelt es sich aber um Einzelfälle, da die supralineare Schreibung bei ähnlichen Wörtern oder Silben sonst nicht begegnet.

⁶¹
 mε 5,6 ^{Λ 61}
 αρ mε μη 7,3 ^{8 Δ 61}
 ε 50 * ε 16 3 61 9,5 ¹⁵
 π 0 0 ε 12,2

Das Wort povelě ist sonst immer ausgeschrieben, das Wort udy an der ersten Stelle (9, 2) auch, es ist wenig wahrscheinlich, daß gerade ein Fremdwort wie Artemis regulär abgekürzt wird. Bei tebe läßt sich eine Deutung, ob Usus oder Ausnahme, schwer finden, da das Wort hapax legomenon ist. Man darf vermuten, daß der begrenzte Raum diese Schreibweise erforderlich machte.

Die in der Tabelle verzeichnete Anzahl hochgestellter Zeichen läßt sich auf Grund ihrer Verwendungsweise in zwei Kategorien untergliedern: in Zeichen, die im Wortinneren gesetzt werden und in Schlußkürzel. Die Schlußkürzel fallen dabei viel mehr auf und sind weitaus zahlreicher vertreten als hochgestellte Buchstaben im Wortinneren, weil gerade die in der Flexion am häufigsten abgewandelten Endungen bevorzugt per litteras superpositas geschrieben sind.

Äußerst häufig stehen m, t, ch mit je einem Jer, sowohl einem sog. harten oder einem sog. weichen Zeichen, in der altrussischen Sprache am Schluß eines Wortes, was die Konjugation bzw. Deklination mit sich bringt. Diese drei hochgestellten (m t ch) Zeichen, die aber in diesem Falle der Jers verlustig gehen, machen mehr als die Hälfte aller Stellen aus, in denen hochgestellte Zeichen zur Schreibung herangezogen werden. Denn bei Substantiv, Pronomen und Partizip begegnet das m in der Flexion, bei Substantiv, Pronomen, Partizip, bei Adjektiv und Aoristform des Verbs das ch, bei Substantiv (pažit') und Verb das t in der Endung. Während aber hochgestellte m, ch, t, ferner das že äußerst zahlreich begegnen, sind Fälle, da n (podoben),

r (zlosmertnoe), ž (vložše) im Wortinnern hochgestellt erscheinen, natürlicherweise bei der Kürze des Textes gering an Häufigkeit.

Beliebt ist auch die Hochstellung eines Buchstabens bei Präfixen, wenn sie vor Substantiven stehen oder als Komposita die Verben näher präzisieren: raz-, pod-, pred-, is-. Der unterstrichene Buchstabe wird oft hochgestellt.

Eigenartig ist aber, daß bei der doch reichen Anwendung hochgestellter Grapheme die Wiedergabe mit ihrer Hilfe, so bequem sie auch ist, nicht konsequent eingehalten wird. Es finden sich Fälle, wo die Buchstaben in üblicher Manier ausgeschrieben sind, wiewohl der Maler sie hochstellen könnte:

Wir lesen zwar i^změsta (3,1), und vo^zrěvz (3,1), doch auch izlěsti (3,1)

minuvšima^ž (7,1)

re^č (2. Bild)

kle^t (6,4)

kr^st (10,1)

by^s (10,2)

oružie^m (3,4)

bogo^m (6,2)

pomoš^{ti} (7,4)

e^g (9,1)

privedše že (9,1)

reče (6,1 und 6,2)

klět' (6,3)

kresta (10,3)

byst' (12,3)

kasaniemz (11,6)

strupomz (9,4)

pomošti (7,4)

ego (5,3)

Dieses Schwanken im Gebrauch dieser Zeichen ist ein Beweis dafür, wie es der Phantasie und Gestaltungsgabe des Malers anheimgestellt war, den Raum der Zeile auf die Anzahl der Zeichen nach eigenem Gutdünken aufzuteilen, gleichsam so, wie es Ščepkin¹ bei der Zierschrift betont: Eine gegebene Buchstabenmenge muß auf eine gegebene Länge der Zeile verteilt werden. Eine feste Norm war noch nicht vollgültig ausgeprägt, nach individuellem Geschmack und subjektivem ästhetischen Empfinden konnte man die Buch-

1 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 110

staben verteilen. Aus rein praktischen Gründen werden die recht ornamentiv wirkenden Zeichen über die Zeile gesetzt oder, wenn die Zeile noch genügend Raum läßt, in gewohnter Weise nebeneinandergestellt.

c) Neben dem Gestalten der Buchstaben, dem Schreibusus per litteras superpositas und dem Gebrauch der Abbreviaturen ist ein weiterer entscheidender Faktor, der den optischen Eindruck der IK mitprägt, das Vorhandensein vieler Zierstriche oberhalb der Buchstaben (nadstročnye znaki), der sog. Titeln, die in Nachahmung der griechischen Betonungs- und Hauchzeichen geschrieben wurden, unabhängig davon, daß sie im Russischen keinerlei Lautwert besaßen¹. Sie sind auch ganz willkürlich gesetzt, so daß man Gesetzmäßigkeit und Logik oft vergebens sucht².

Man findet:

1. vzmet (Schwung)  2. pokrytie (Dächlein) 
3. titlo (Titel) 

Die Titel  standen in ältester Zeit bei den üblichsten und häufigsten Abbreviaturen (Gott u.ä.)³, auch über Zahlen und, mit nach unten gebogenen Ecken⁴, über hochgestellten Buchstaben. Auf IK erfüllen alle diese Aufgaben die zwei häufigsten Zeichen pokrytie, vzmet, seltener titlo. Sowohl bei Abbreviaturen, bei Zahlen und hochgestellten Buchstaben sind sie anzutreffen, bei Zahlen allerdings nur vzmet. Das eigentliche titlo ist selten geworden (bǔ 7,2).

4. jerok, , das auch seitlich geneigt sein kann, zeigt ausgefallene Jers an, dient aber auch bei Abbreviaturen. Ferner steht es in der Regel zwischen Präfix und Nomen⁵.

1 Karskij, S. 228 без всякого фонетического основания Sie sind, soweit die Schrift eine klare Lesbarkeit erlaubt, im Text mitvermerkt.

2 Karskij, S. 229. употребляются без всякого умного основания. Auf Bild 1,1 см³ растрома³, sogar mit , obwohl an dieser Stelle kein Vokal ausfiel!

3 Karskij, S. 231; Ščepkin, Učebnik..., S. 123

4 Karskij, S. 233

5 Alipij, S. 147

5. zvatel'co ' steht fast immer beim gr. I, manchmal sogar treten zwei hinzu.

6. ' und ' (iso; perispomen' und oksija) beim Omega.

7. Das kamora, ein "dekoratives"¹ Zeichen, stand gewöhnlich auf dem o, auf IK steht es oft auf dem i. ^

8. Kavyčka ˇ, wahrscheinlich die Weiterbildungen ~ ˘ bei Vokalen, die aber nicht immer konsequent gesetzt sind, wie überhaupt alle diese Zeichen, so daß man auch im Wiederholungsfalle fast immer andere Zeichen finden kann².

Diese Zeichen, mögen sie auch nur der Zierde dienen und bar jeglicher phonetischer Grundlage sein, haben aber als Hilfsmittel zur zeitlichen Einordnung eines Denkmals enormen Wert. Denn gegenüber früheren Jahrhunderten nahm die Anzahl dieser Zeichen in späterer Zeit immer mehr zu³, wie auch Abkürzungen an Häufigkeit überhandnahmen. Ebenfalls wurden immer mehr Buchstaben hochgestellt und ursprünglich mit einer Titel versehen⁴, sei es, daß sie konkav war oder

1 Borkovskij, Istoričeskaja grammatika russkago jazyka, S. 43

2 tajnyja ego (9,2)	tajnyja ěgo (9,5)
re [̂] (7,2)	re [̂] (5,6)
I" (5,5)	I' (11,1)
lob'zaet, (5,6)	lobzae (10,3)
Ĥ (6,4) (und)	H (11,2)
s bgi (5,2)	bgi (7,2)
styĵ (6,2) styĵ (5,3)	styĵ (5,4)
jako (5,4)	ĵako (5,3) jako (12,1)
ŵciju (9,2)	ŵgneny (5,4)
v temnicy (11,4)	v'toj den' (11,2)
čestnuju svoju vyju (12,3)	
čestnyja svoja (6,2)	nečestnyja (11,6)
prigvozdit (8,3)	prigvoz'diti (9,1)

3 Karskij, S. 229

4 Karskij, S. 232; Ščepkin, Učebnik..., S. 127

a) Als erstes seien die hochgestellten Buchstaben erwähnt! Die Ikone des hl. Georg kennt nur vereinzelt ein hochgestelltes Graphem, was aus Platzgründen erklärbar wird, die Ikone des hl. Nikolaus bevorzugt das hochgestellte t¹ und m², die 14-bildrige Ikone des hl. Theodor Stratilat aus Novgorod kennt neben üblichen Abkürzungen car', angel, gospodin das hochgestellte m³. Die Vitenikone des Metrop. Aleksej läßt das hochgestellte n (preslavnago) und d (čudo) ersichtlich werden, doch wird zum Beispiel ego nicht abgekürzt, desgleichen das ch in der Endung nicht hochgestellt.

Alle die aufgezählten repräsentativen Werke⁴ sind frei von den Elementen der Kursivschrift, sie sind sparsam in dem Gebrauch der im Schrifttum herausgebildeten Raffinessen. Den Grund zu diesem Tatbestand bedingt die inhaltlich begrenzte Textmenge, die mitgeteilt werden sollte. Ohne viele Abkürzungen reichte der Raum zur Aussage dessen, was man mitteilen wollte, man begnügte sich mit Überschriften auf den Randbildern, wörtliche Passagen aus den Viten werden nicht aufgeführt.

Unter diesem Aspekt, Anwendung der Abkürzungen, Kursivschrift und Gebrauch supralinearer Zeichen, ist zu ersehen, wie IK unter allen Vitenikonen die Ausnahme darstellt. Begründet ist diese Aussage primär durch das Vorhandensein einer relativ großen Textmenge. Die Künstler, die große Auszüge aus der Vita plastisch wiedergeben wollten, mit reichen Gesprächen, mit Rede und Antwort, mußten alle schreiberischen Raffinessen voll ausschöpfen und damit den Usus der im Laufe der Jahrhunderte ausgeprägten Schreibtradition auch auf die Vitenikone übertragen.

1 Onasch, Ikonen, B. 70: ѿ, приелѣ

2 Onasch, Ikonen, B. 70: мужѣм

3 Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', t. 65: поклонением

4 Neben den hier genannten Werken wurden außerdem alle in Tabelle I verzeichneten Vitenikonen ausgewertet, deren Schrift lesbar ist.

b) Dieser Gedanke leitet über zu der neuen Frage: Welche Textmenge begegnet denn durchschnittlich auf einer Ikone?

Ikonen verschiedenster Thematik findet man oft unbeschriftet vor, meistens sind nur die Namen der handelnden Personen festgehalten. Auch bei Vitenikonen trifft man auf Kunstwerke, die keine Schrift enthalten. Wenn aber Schrift beigegeben ist, dann sind es maximal 3 - 4 Zeilen, wie im Falle der Moskauer Ikonen des Metropoliten Aleksej und Petr¹. Selbst eine größere Anzahl an Zeilen, wie bei der letzteren Bildtafel, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Text den Charakter der Überschrift² nie verliert, da in Hauptsätzen, ohne jegliche Ausmalung, die Bilder dürftig erklärt werden³.

Die Sparsamkeit, die Aussage per litteras superpositas zu treffen, darf als Beweis dafür gelten, daß durch sie mehr ornamentive Wirkung erzielt werden sollte oder rein schreibpraktische Gründe ihre Verwendung bestimmten, noch zumal, da eindeutig ausgeprägte Normen kaum bestanden.

c) Als weiteres ist zu untersuchen, inwieweit Abbreviaturen allgemein auf Vitenikonen Anwendung finden.

Die nomina sacra abzukürzen, ist auf Ikonen sowohl auf dem Mittelfelde als auch im erklärenden Text der Randbilder bei den ältesten uns faßbaren Tafelbildern zu beobachten, so wie der Brauch schon seit ältester Zeit im Schrifttum galt. Auf der Ikone des hl. Georg⁴ wird stŷj abgekürzt, auf der Ikone des hl. Nikolaus⁵ ebenfalls, auf der 14-bildrigen Novgoroder Ikone des hl. Theodor Stratilat⁶ und auf der Ikone des Metropoliten Aleksej⁷ gilt der Brauch in gleicher Weise. Hierin folgen die Künstler ganz der üblichen Schreibtradition.

1 Vgl. Tabelle I. Aus ihr ist die Zeilenzahl der Vitenikonen ersichtlich.

2 So bezeichnet bei Ouspensky-Lossky, S. 124

3 Grabar III, S. 352 ff.

4 Kondakov, Bd. 2, Bild 14, 13./14. Jh.

5 Onasch, Ikonen, B. 70

6 Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', t. 65, Ende des 15. Jhs.

7 Grabar III, 352, Mitte des 16. Jhs. Cerkov' und prepodobnago als nomina sacra werden auch abgekürzt.

4. Anderweitige Einflüsse

Wenn vor allem hinsichtlich der Textmenge und des Gebrauchs der Kursivschrift IK unter den Vitenikonen eine Sonderstellung einnimmt, ist die weitere Frage berechtigt, welche Bildertafeln denn, wenn schon nicht Vitenikonen, mit ähnlich viel Text beschriftet sind wie IK.

Anfang des 17. Jhs. wurden in Moskau, dem neuen Zentrum der Ikonenmalerei¹, neue Werke geschaffen, durch die nicht nur durch das Bild allein die religiös-künstlerische Aussage weitervermittelt werden sollte, sondern auch der Text als entscheidender Faktor dazu beiträgt. Als Werke dieser Art seien die Ikonen genannt, die Kondakov² als mystisch-didaktische Ikonen bezeichnet. Auf 3 - 4 Zeilen Kursivschrift sind auf ihnen Auszüge aus der Bibel auf einen unterhalb des Bildes eigens freigelassenen Raum zu lesen. Es liegen Einzelbilder vor, aber auch eine ganze Folge von Einzelbildern kann zusammengekommen eine Bildtafel darstellen³. Diese Art der Schöpfungen beweist, wie damals neue Arten der Ikonenmalerei gesucht werden und die Betrachter nicht mehr nur durch das Bild hauptsächlich angesprochen werden wollten, sondern ebenfalls durch den Text zum Reflektieren Anregung zu finden wünschten, d.h. zwei ursprünglich getrennte Aussagen, die des Wortes und die des Bildes, mußten einen Zusammenklang erzielen. IK darf als Vorläufer dieser Werkgattung angesehen werden.

Ein weiterer Faktor ist aber noch zu berücksichtigen. Die Randbilder auf IK sind stark voneinander abgetrennt. Jedes Bild bildet eine Einheit, wiewohl im 16. Jh. das nicht der Fall zu sein braucht und fließende Übergänge von Bild zu

1 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 120;
Kondakov, L'icone russe, Bd. IV, S. 299

2 Kondakov II, Bilder 94 - 97; Verkündigung der Passion, Parabel vom Hinkenden, die 10 Jungfrauen; 117 Kanon für die Todesstunde u.a. Bild 117: 32 Einzelbilder enthalten 4 - 5 Zeilen Text (Moskau 17. Jh.)

3 z.B. 117

Bild nicht selten sind¹. Auf dem oberen Teile eines jeden einzelnen Bildes erscheint auf dem Raume, der nicht durch Menschen, Gebäude und Kuppeln eingenommen wird, in zierlichen Buchstaben der Text, der bis zu 7 Zeilen bemessen kann. Liebevoll sind immer die Anfangsbuchstaben eines jeden Randbildes hervorgehoben, dadurch daß sie größer erscheinen und auch ihre Linien breiter wirken als die der übrigen Buchstaben. Der Eindruck, den ein Bild nach diesem beschriebenen Muster vermittelt, ist derselbe, den ein Bild einer Miniaturmalerei im Beschauer erweckt. Erstaunlich sind die Parallelen. Die Ausgestaltung des Bildes im Detail, der reiche Text, die zierlichen Buchstaben, die Hervorhebung des Anfangsbuchstabens, wie es sonst bei Vitenikonen nicht üblich ist², erwecken den Eindruck, auf IK sind die Einflüsse der Miniaturmalerei nicht zu übersehen.

Beispiele der Miniaturmalerei sind abgedruckt bei Grabar, besonders sei erwähnt die Miniatur "Vaterschaft und Evangeliumsszenen"³. Der Eindruck, den dieses Werk auf den Betrachter ausübt, läßt den Vergleich zu IK zu: neun Bilder, die voneinander abgesetzt sind, zeigen im freien Raum, der den Himmel wiedergibt, in zierlicher Schrift in vier bis sechs Zeilen den erklärenden Text. Jeweils der Anfangsbuchstabe eines neuen Bildes erscheint verstärkt.

Noch deutlicher aber wird der Vergleich, wenn man die Erzählung "Povest' o Petre i Fevronii"⁴ und "Skazanija o grade Murome i o episkopii ego kako preide na Rezan'"⁵ des 17. Jhs. heranzieht. In einer Bilderfolge, von denen je eines in seiner Ausgestaltung einem Einzelbilde von IK

1 Onasch, Ikonen, Bild 141. Der Autor spricht von einer Sammeldarstellung.

Auf dem "Fries" einer Vitenikone z.B. auch.
Vgl. Tabelle I!

2 Größer gemalte Anfangsbuchstaben begegnen sonst nicht, wohl aber im Stroganov-Malerhandbuch.

3 Grabar III, S. 474

4 Trudy otdela drevne-russkoj literatury, Bd. XIII, S. 393 ff.

5 Trudy otdela drevne-russkoj literatury, Bd. XVII, S. 374 ff.

vergleichbar ist, wird das Leben des Knjaz' Petr erzählt. In 5 - 6 Zeilen Text wird das Geschehen untermalt, aber in der Gestalt, daß sogar Auszüge aus der Erzählung in plastischer Rede und Gegenrede beigegeben sind. Die Parallelen zu IK im Bildaufbau sind nicht zu verkennen¹.

5. Scriptura continua

Der Vergleich mit den Miniaturen leitet über zur nächsten Untersuchung einer Eigenheit, die der Ikone der Dorfkirche in der Nähe zu Nürnberg ebenfalls ihren eigentümlichen Charakter verleiht: IK weist scriptura continua auf, die aber eher als eine gemäßigte zu bezeichnen ist. Sinneinheiten, syntaktische Blöcke werden ohne Trennung der einzelnen Wörter und ohne besondere Hervorhebung üblicherweise großzuschreibender Wörter (Eigennamen) im üblichen Abstände, der im Wortinnern von Buchstabe zu Buchstabe eingehalten wird, aneinandergesetzt. Die Sinneinheiten sind, ohne daß deshalb der Satz zu Ende ist, durch einen Punkt angedeutet². Zumeist wird der erste Buchstabe der neuen Sinneinheit groß geschrieben, doch liest man auch Kleinbuchstaben³. Diese Art der Schreibweise wurde von Döderlein⁴ "der Antiquität" zugeschrieben. Seine Aussage ist aber völlig irrelevant, da auch nachweislich junge Ikonen Worttrennung nicht einzuhalten brauchen: z.B. die Ikone "Bitva Novgorodcev s

1 Auch der Schreibusus, was hochgestellte Buchstaben und Linienführung einzelner Grapheme betrifft, zeigt Parallelen zu IK, was als weiterer Beweis dafür gelten kann, daß das Bildwerk nur Ende des 16. Jhs. entstand.

2 Ein paarmal liest man auch „ , , auf Bild 12,3 sogar ein Komma. 

3 z.B. 11,3 

4 S. 11, S. 14

Suzdal'cami", 1460. Černych¹ hebt vom Altrussischen hervor, daß zusammenhängend und fortlaufend geschrieben wurde. Dieser Brauch wurde auf den Ikonen auch eingehalten, doch je nach Platz, der zur Verfügung stand, von Wort zu Wort ein etwas weiterer Abstand gelassen als von Buchstabe zu Buchstabe. Das ist deutlich auf der Ikone des hl. Nikolaus ersichtlich². Scriptura continua findet sich sehr häufig auf Innenfeldern mancher Ikonen, weil hier der Platz besonders begrenzt ist³, während bei genügend Raum die Worttrennung Anwendung findet⁴.

Auf Miniaturen nimmt man erstaunlich häufig scriptura continua wahr, eine weitere Parallele, die diese Art der Kunstgattung mit IK verbindet⁵. Auch die Erzählung in Bilderfolge "Povest' o Petre i Fevronii" kennt die strenge Worttrennung nicht.

In der Einhaltung der scriptura continua steht IK ganz im Einklang mit dem in der Zeit geltenden Brauch. Rein praktische Gründe gaben den Ausschlag, diese Schreibform anzuwenden.

1 P.J. Černych (Tschernych), Historische Grammatik der russischen Sprache, S. 95; ähnlich Borkovskij, Istorii-českaja grammatika russkago jazyka, S. 39

2 Onasch, Ikonen, Bild 70

3 z.B. Lazarev, Novg. Ik., T. 16/37/51/76; Schweinfurth, S. 103/340/341/347/351 u.a.

4 Worttrennung z.B. auf der Ikone des Metropoliten Aleksej

5 Grabar III, S. 436/437/474/477;
Grabar IV, 353

VIII. Kapitel:

Text und Bild

Welche Gesichtspunkte leiteten den Malermönch, der den Text der Theodorusvita vor sich hatte, in der Auswahl der zu erstellenden Bilder? Diese Frage muß als nächste gestellt werden.

1. Nationalrussische Reminiszenzen auf den Randbildern

Gewiß war der Malermönch gelenkt von dem Bestreben, seine nationalrussische Geschichte zu verherrlichen, wo sich die Möglichkeit dazu bot, und besonders die leuchtendsten und repräsentativsten Ereignisse zu würdigen, die als überzeitliche, als in die Zukunft richtungsweisende Begebenheiten vor aller Augen gestellt werden müssen. In diesem Bestreben konnte er nicht umhin, gerade die Szene in allen Einzelheiten, bis in minutiöse Handlungsschritte liebevoll zu verdeutlichen, als die heidnischen Götter zerstückelt und vernichtet wurden, wobei der Künstler, der ja seine russische Geschichte kannte, an die Geschehnisse des Jahres 988 n.Chr. dachte, als mit der Einführung des Christentums die heidnischen Götter zerschlagen und in den Dnjepr geworfen worden waren¹. Stolz auf die seitdem geltende Periode des Christentums, überzeugt von ihrem Sieg, war er bemüht, auch durch Aufzeigen einer damit verbundenen Reminiszenz die neu angebrochene Ära zu preisen.

Überhaupt fordert auch die Tapferkeit, die den Heiligen in allen Situationen zum Sieg verhalf, das leuchtende sittliche Vorbild, das er allen gab, gerade par excellence zu einer Verherrlichung auf. "Die Reichsidee braucht Heilige der Tat"², so daß die nationalerzieherische Tendenz³ durch die Abbildungen der Taten eines Soldatenheiligen am besten

1 D. Tschizewskij, Russische Geistesgeschichte I, S. 19

2 H. Günter, Psychologie der Legende, S. 24

3 Alpatov, S. 7

verkündet werden konnte. "Schon in der byzantinischen Ikonographie, aber nicht minder in der russischen spielen Kriegerheilige eine große Rolle als Schirmherren gefährdeter Reiche, die bei der Selbstbehauptung, aber auch bei der Expansion unentwegt der Hilfe göttlicher Mitstreiter bedurften."¹ Überhaupt konnte der gesamtrussischen Kolonisationsbewegung in die unwirtlichen nördlichen Gefilde durch Abbildung des Drachenkampfes gebührend Rechnung getragen werden; denn vor allem diese Tat darf als die symbolische Auseinandersetzung des menschlichen Zivilisationsbestrebens mit der feindlichen Umwelt angesehen werden².

Auch weist die alte Literatur, die der des Lesens und Schreibens kundige Mönch kennt, unabhängig vom sakralen Bereich manche Sujets auf, die eine Parallele zur Theodorvita haben. Bekannt sind die Kampffesschilderungen, in denen es heißt, daß "die Erde erzitterte, stöhnte und donnerte"³ oder "Pfeile flogen"³. Speziell aber ist die Digenisgeschichte par excellence geeignet, die Maler in ihrer Bildgestaltung zu beeinflussen. Nicht nur, daß Digenis der vollkommene Held ist und auch ebenfalls Träume in der Erzählung vorkommen⁴; er wird sogar in einem Briefe ähnlich angesprochen wie Theodor durch Licinius: "O Du helle leuchtende Sonne! Du herrschst über alle..."⁵

Alle diese historischen Parallelen beeinflussen den Künstler in seinem Vorhaben, sie sind aber nur ganz allgemeiner Art. Bevor die hinreichende Beantwortung der eingangs gestellten Frage erteilt werden kann, muß nun die Textaus-sage mit der Bildaussage genau untersucht werden.

1 Felicetti-Liebenfels, S. 124

2 Benz, Russische Heiligenlegende, S. 23/24;
Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', S. 22

3 D. Tschizewskij, Abriß der altrussischen Literatur, S. 39

4 D. Tschizewskij, Abriß der altrussischen Literatur, S. 40

5 ibid. Man vgl. auf IK: "Priidi ubo, solnce! Podobaet
ubo tebe carstovati..." Eigenartigerweise ist gerade
bei diesem Sachverhalt auf IK (5,6) die sonst so enge
Anlehnung an Augaros unterlassen.

2. Topisches Gestalten in der Bilddarstellung

Ein Blick auf Tabelle III lehrt, wie die Informationsmenge, die der Text festhält, auf dem jeweiligen Bild ungleich zum Ausdruck gelangt. Zur Veranschaulichung sei das 5. Bild ausgewählt: Man sieht neben vielem Gefolge nur, daß Theodor von dem Kaiser den Begrüßungskuß erhält. Von den vielen Stichpunkten des Textes, wie z.B. Vorbereitungen, Ankunft, Traum, Freude, festliches Ankleiden, ist nur relativ wenig auf diesem Randbilde zu sehen, das Nacheinander der Handlung drückt der Text aus. Auf dem siebten Bild hingegen wird das Nacheinander der Martern, die an dem Heiligen vollzogen werden, in allen Einzelheiten so gezeigt, als würden sie gleichzeitig vorgenommen. Neben der ungleichen Quantität, die vom jeweiligen Textabschnitt auf den verschiedenen Bildern verschieden stark zum Ausdruck kommt, weichen aber Text- und Bildaussage auch voneinander ab.

Erst mit dem zweiten Teile des 2. Bildes beginnt das Geschehen, also nach der Darlegung der Charakterwerte des Heiligen. Die Gegend, in der er einschläft, zeigt jedoch keine schöne Wiese¹, sondern eine Felslandschaft. Auf dem dritten Bilde weicht die Wiedergabe der Textaussage, verglichen mit der Bildaussage, ebenfalls ab: Die pathetische Stelle der Vorlage, daß die Erde zitterte und Steine zerbrachen, als das Ungeheuer nahte, daß der Held ihm auf den Rücken sprang, ist nicht wahrzunehmen; vom groß gezeichneten Pferde herab kämpft der Heilige gegen einen relativ kleinen Gegner.

Bemerkenswert am sechsten Bilde ist, daß, da nur das Statistische festgehalten werden kann und Aneinanderreihungen aufeinander abfolgender Szenen das Nacheinander wiedergeben, gleichsam eine Art Bildkontamination vorgenommen wird, um die verschiedenen Phasen vom Zerstückeln der heidnischen Götter bis zum Verschenken zum Ausdruck zu bringen.

1 pažit' dobru (IK 2,3)

Nach Grabar¹ ist dies ein Charakterzug der Malweise des 16. Jhs. und kann als Indiz der zeitlichen Einordnung gewertet werden: "In dem Bestreben, den Ablauf der Handlung zu zeigen, stellten die Künstler in der gleichen Szene eine ganze Reihe von Episoden ein und desselben Vorganges oder Ereignisses dar, und in jeder dieser Episoden erscheinen die gleichen Personen in verschiedenen Posen." Auf diesem sechsten Bilde kennzeichnen die drei Figuren mit dem Heiligenschein jedesmal Theodor Stratilat: Zum ersten Male zerstückelt er die heidnischen Götter, zum anderen Male gibt er einem Armen den Kopf eines Götzenbildes, zum dritten verschenkt er Teile an Bettler.

Daß das zeitlich nacheinander abfolgende Geschehen auf dem siebten Bilde gleichzeitig abgebildet ist, wurde schon erwähnt. Außer mit Bleischlegeln schlägt man auch mit Geißeln² auf den Heiligen ein, deren Enden mit Eisenhaken bestückt sind. Das Divergieren der Vorlage mit dem Ikonenbilde ist aus dem Bedeutungswandel zu erklären, dem sich das Wort *žezlie* hatte unterziehen müssen (vgl. Kap. 6). Konsequentermaßen wurden zwei Geißeln gezeichnet, mit denen man den Heiligen traktiert. So hielten die Maler den Brauch im Bilde fest, von dem Stählin³ aus der Zeit Ivans des Schrecklichen berichtet "von grausamen Geißelungen".

Auf dem achten Bilde ist der Text wieder genauer in seiner Aussage. Hier hindern den Maler die Gesetze des Ästhetischen und Sittlichen an der vollen Wiedergabe. Die Mißhandlung der Scham, die vor allem Anonymus zu emphatischen und voll Abscheu durchtränkten Worten bewegt⁴, wird nicht in Szene gesetzt.

1 Grabar III, S. 385

2 βούνερα , σφύραις πολυβδίναις (Augaros, Kap. 11)

3 Karl Stählin, Die Korrespondenz Ivans des Schrecklichen mit dem Fürsten Kurbskij, S. 132, Fußnote 3

4 Anonymus, Kap. 15: "O schändliche Hände, o Grausamkeit, o Schamlosigkeit!"

Zieht man zum Vergleich der Text- und Bildaussage aber nicht nur den Text der Ikone heran, sondern auch die Vorlage, dann kann man ein weiteres Divergieren verzeichnen, und zwar schon auf dem ersten Bilde. Von der Geburt des Heiligen weiß der Autor nichts zu berichten. Die Künstler fügten sie aus freien Stücken unabhängig von der Vorlage hinzu.

Man kann die Divergenzen folglich festhalten:

a)	<u>Ikone</u>	<u>Augaros</u>
	Geburt	---
	Žezlie (= Geißel)	Ochsenziemer
b)	<u>Ikonenbild</u>	<u>Ikonentext/Augaros</u>
	Das Ungeheuer ist ein harmloser Gegner	Die Erde zitterte, Steine zerbrachen beim Erscheinen des Ungeheuers
	Felslandschaft	pažit' dobru (grüne Wiese, χλόην χόπτου)

Gewöhnlich sind die Maler in der Wiedergabe mancher Details auf IK sehr genau. Das wird vor allem bei Betrachten des fünften Bildes evident, denn selbst der Textausschnitt "mit seinen goldenen und silbernen Göttern" wird illustriert durch einen Krieger, der ein Statuettchen in der Hand hält. Es bleibt also zu fragen, wieso bei der doch so angestrebten Genauigkeit in der Darstellung nicht überall volle Deckungsgleichheit zwischen Text und Bild vorliegt. Die Antwort ist darin zu sehen, daß der Maler in seinem Schaffen nicht nur vom Text beeinflusst ist, den er zu gestalten die Aufgabe hat, sondern auch von dem Usus der konventionellen und herrschenden Maltradition. Die Malerhandbücher und Vorlagen (podlinniki und prorisi), in denen ganze Szenen ausgestaltet vorgegeben waren¹,

1 Freilich aus rein theologischen Gründen, um nämlich "Erdichtung und Trennung vom Urbilde" zu vermeiden. (Ouspensky-Lossky: Der Sinn d. Ikonen, S. 38; Idee des Urbildes, S. 31 ff.)

verdeutlichen dies. Die Bilder und Sachverhalte werden nach bestimmten Vorlagen zwar immer wieder neu gemalt¹, auch einzelne Themata, aber vom Künstler wird die vorbestimmte Wiedergabe des einen oder des anderen Bildes bei ähnlichem oder bekanntem Sachverhalt gefordert. Der Künstler schwebt einerseits zwischen dem Speziellen, dem nur der einen Vita zukommenden und andererseits dem allgemeinen, einer Reihe ähnlicher Sachverhalte zukommenden Aussagen.

Unabhängig von der Individualität des Textes also gestaltete der Maler nach vorgeformten, schon früher in Malerschulen festgelegten Malweisen die Bilder. Da IK eine späte Produktion ist, diente reiches Material als Vorlage.

a) Das Nacheifern der Leistung Christi ist ja die Haupttendenz im Leben eines jeden Märtyrers². Auch der Künstler folgt hierin in der Gestaltung seiner Bilder dem symbolhaft nachzugestaltenden Leben Christi. Das erste Bild auf IK ist formelhaft und topisch. Von der Hintergrundsarchitektur, die ein von Seite zu Seite gespanntes Velarium zum geschlossenen Raum macht, ist schon oben gesprochen. Ein häufiges Bild in der orthodoxen Kunst stellt die Geburt Christi nach beschriebener topischer Malweise dar. Man vergleiche auch das häufige Sujet rožestvo Bogomateri³, ferner die Geburt des hl. Nikolaus⁴. Ebenfalls ist die Kreuzigungsszene topisch nach dem Leben Christi gestaltet, ferner die Abnahme vom Kreuze. Zu letzterem Thema gibt es viele Abbildungen⁵.

1 Grabar III, S. 385

2 Onasch, Die Ikonenmalerei, S. 153

3 Lazarev, Novgorodskaja ikonopis', tablica 19;
P.P. Muratov, Les icones Russes, z.B. Pl. 24

4 Felicetti-Liebenfels, z.B. Nr. 164

5 L. Küppers, Ikone, Kultbild der Ostkirche, Bild 11;
UdSSR, Frühe russ. Ikonen, Tafel XI

b) Überhaupt ist die Verwandtschaft zwischen der Stratiatesvita und der Vita des hl. Georgs sehr eng. Folgende Sujets haben beide Viten gemeinsam:

Geld wird Armen geschenkt

Der Heilige sitzt im Gefängnis

Der Heilige wird gebrannt

Der Drachenkampf und

die Enthauptung¹.

Das Bild des Drachenkampfes begegnet häufig und allenthalben in der Kunst. Neben anderen² stellt Felicetti-Liebenfels³ Bilder dieses Themas zusammen.

Die Enthauptung ist ebenfalls ein öfter wiederkehrender Topos. Wie auf IK beugt auch z.B. der hl. Johannes vor dem Hintergrunde eines Gebäudes und eines Felsen seinen Nacken nach rechts, während der Henker das Schwert zum Zuschlagen schwingt⁴.

3. Auswahl in der Bilddarstellung nach Tugenden und Taten

Erneut sei der Blick auf Tabelle III gerichtet! Betrachtet man die dritte und die vierte Spalte, dann erkennt man, wie gegenüber den Notizen des Originals der Text ungleich vieles festhält, wie aber nur ein Bruchteil des Geschehens, das der Text verzeichnet, auf dem Bilde zum Ausdruck gelangt. Es drängt sich unwillkürlich die Frage auf: Warum hält der Maler gerade das eine Bild an der betreffenden Stelle fest, wenn doch die Möglichkeit, irgendwelchen

1 Oft abgebildet, z.B. Kondakov, Onasch (Ikonen)...

2 Z.B. Lazarev, Novgorodskaja ikonopisj, tablicy 24 und 41 (čudo Georgija o smije), tablica 65, Bild 1

3 Felicetti-Liebenfels, Nr. 251 - 254

4 UdSSR, Frühe russ. Ikonen, T. XIII. Auch Dmitrij Solunskij ist so dargestellt (Kondakov IV, T. 20), ferner Nikolaus Zарајskij (Kukles-Tichomirova, Bild 20)

Sachverhalt darzustellen, groß ist? Als nähere Illustration dieses Gedankens diene das sechste Bild der Ikone:

Die Ankunft des Kaisers wird wiederholt genannt, der Heilige wird aufgefordert zu opfern, er nimmt die Götter mit zu sich nach Hause und zerstückelt sie. Nur die letzte Phase hält das Bild fest.

Auch das Bild 7 diene als Illustration dieses Gedankens: Nach der Aufforderung an Theodor, er solle den heidnischen Göttern sein Opfer darbringen, nach dem Ausplaudern des Maxentius, nach dem Triumph über den klagenden Licinius erwähnt der Verfasser jetzt erst das Martyrium, während auf dem Bilde wieder nur die letzte Phase, also das Martyrium, seine Darstellung findet.

Warum, muß man wieder fragen, wird unter den vielen möglichen Begebenheiten nur das gestaltet, was man auf dem Bilde sieht? Gewiß, der "Maler wählt ... die Szenen heraus, die ihm am wesentlichsten erscheinen"¹, doch liegt der Schluß nahe, daß dem Künstler eine bestimmte Idee vorschwebt, die er durch seinen Auftrag als Künstler verwirklichen will.

Im dritten Kapitel wurde erwähnt, daß IK das panegyrisch-epische Modell in der Ikonenmalerei darstellt. Wollte sich der Maler nur von dieser Idee in seinem Gestalten lenken lassen, dann wäre seine Zielsetzung viel zu wenig klar und präzise umrissen. Der Text des betreffenden Einzelbildes läßt nämlich mehrere Gestaltungsmöglichkeiten zu, verschiedene Phasen könnten festgehalten werden, worin die panegyrische Überhöhung des Heiligen zum Ausdruck gelangte. Also braucht der Maler ein weiteres Kriterium, das ihm erlaubt, seine Bildauswahl aus der schriftlichen Vorlage einzuengen. Dieses Kriterium stellt das Bestreben, daß er mit seinen Werken einen erzieherischen Auftrag erfüllt.

An dieser Stelle muß man sich vergegenwärtigen, was die Ikone ursprünglich ausdrücken soll: Sie erfüllte "pädagogi-

1 UdSSR, S. 22/23

sche Aufgabe", wie Skrobucha¹ betont, und Grabar² erklärt, daß "Bilder ...nimmermüde kundige Prediger sind" und "Lehrbücher der Analphabeten". Den pädagogischen Auftrag verwirklichen die Bilder am ehesten durch die Darstellung nacheifernswerter Tugenden. So ist die Idee, die der Maler auf den Bildern 2 - 6 hervorkehren will, das Aufzeigen bestimmter Tugenden.

Gerade das vierte Bild erhärtet diesen Gedanken deutlich:

Licinius lädt Theodor ein, doch sagt letzterer ab, lädt aber seinen Vorgesetzten zu einem Gegenbesuch ein (weil er so die Gelegenheit, die heidnischen Götter zu vernichten, wirksamer ausnützen kann). Der Kaiser nimmt die Einladung an. Dieses "diplomatische" Geschehen ist gar nicht wert, festgehalten zu werden, ist das Unwesentliche, nur die Voraussetzung zur folgenden Handlung, der Maler konnte aber nur durch diese Szene, wenn er wiedergibt, wie Theodor einen Brief an Licinius schreibt, das Ideal der sophia veranschaulichen, die Augaros vom Helden hervorhebt³.

Das zweite Bild ist ebenfalls nur Vorstufe zum Drachenkampfe. Wenn dieses Kapitel auch von Augaros breit und mit vielen Wechselreden zwischen Theodor und Eusebia geschildert ist, ermangelt es doch des Geschehens. Es diene aber dem Künstler vorzüglich dazu, die christliche Grundhaltung der Unerschütterlichkeit und des Gottesvertrauens in der Gefahr sichtbar zu machen.

Alle praxeis, Taten, vor dem krönenden Lebensende, den Martern, die mit Bild 7 einsetzen, werden vom Künstler unter dem Gesichtspunkt, die Charakterwerte des Helden, die allgemeine Gültigkeit besitzen, didaktisch zu veranschaulichen, geboten:

1 Skrobucha, Von Geist..., S. 12

2 Grabar IV, S. 39

3 Augaros, Kap. 3

Bild 2: Unerschütterlichkeit und Gottesvertrauen in der Gefahr (pietas)

Bild 3: Tapferkeit (fortitudo)

Bild 4: Weisheit (sophia)

Bild 5: Beliebtheit (comitas)

Bild 6: Mildtätigkeit (caritas)

Im dritten Kapitel der Vorlage werden die Charakterwerte des Heiligen genannt und im siebten Kapitel noch einige nachgetragen. Der Maler kann diese (vor allem die des dritten Kapitels) unmöglich darstellen, und es wäre nur langweilig, wollte er sie nur im Texte aufführen. Also setzt die Erzählung erst mit der Handlung ein und als Beweis gleichsam der Richtigkeit wird aus der Fülle der Handlungen diese jeweils herausgewählt, die den Charakterwert deutlich macht. Die Gesamtheit seines Charakters ist also in der Gesamtheit der Bilder 2 - 6¹ summarisch festgehalten.

Vollends stützt diesen Gedanken der Vergleich mit der 14-bildrigen Novgoroder Ikone, die es wert ist, zur Illustration herangezogen zu werden. Im Gegensatz zu IK, wo immer der Held die Hauptfigur darstellt, erscheint er auf der Novgoroder Bildtafel auf den Bildern 4 und 5 z.B. nicht als handelnde Person: Auf dem vierten Bilde verneigt er sich ehrfürchtig vor dem ankommenden Kaiser Licinius, auf dem fünften sieht man den thronenden Kaiser auf einer Bühne sitzen, was den Anschein erweckt, er sei die Hauptperson. Gerade die letztere Szene zeigt IK nicht. Der Künstler wählte die Phase, als Licinius in die Stadt einzieht und Theodor küßt, wodurch der Untergebene als eine Art Gleichgestellter erscheint; zugleich wird dadurch die Beliebtheit des Helden vor aller Augen gestellt.

1 Kapitel 3: a) wohlgestaltetes Äußeres b) äußerst klug in seiner Redeweise c) gelehrter königlicher Ratgeber d) ausgezeichnete Redner e) körperlich jung und frisch f) handelt gottesfürchtig und erfahren g) er tötete auch den Drachen

Kap. 7: Überzeugende Worte - Tüchtigkeit und Verständnis

c und d entfallen, der Text bietet dazu keinen Beweis. Das Hauptbild stellt a und e dar. Charakterwert f wird auf Bild 2 und 6 verständlich; b und Eigenschaften des 7. Kapitels vergegenwärtigt das 4. Bild.

Durch Herausstreichen der Tugenden wird somit auch vom Künstler Abstraktes in Handlung umgesetzt.

Welche Leitlinien dienten beim Zeichnen der übrigen Bilder?

Auf den Bildern 7 - 11 ist das Nacheifern Christi am deutlichsten spürbar, Leiden (Bilder 7 - 11) und Wunder, von denen eines an ihm vollzogen wird (Bild 10) und eines er selbst bewirkt (Bild 11), kennzeichnen die panegyrische Zeichnung des Heiligenlebens.

Das Bild 12 nimmt ähnlich wie das erste wieder eine Sonderstellung ein. Weder Tugenden, Wunder oder Leiden, die sich am Vorbilde Christi orientieren, sind auf ihm zum Ausdruck gebracht. Wiewohl es gut mit dem Text der Vorlage von der Thematik her übereinstimmt, hebt es sich dennoch inhaltlich von den anderen ab. Man darf es ebenfalls als topisch ansehen; denn es ist auffallend, wie viele Vitenikonen auf dem letzten Bilde festhalten, wie ein Sarg mit den sterblichen Überresten eines Heiligen davongetragen wird oder ein Märtyrer seinen Nacken furchtlos vor dem Schwerte des Scharfrichters beugt. Eines der beiden Sujets begegnet häufig; Bildwerke, die auch die Szene der Enthauptung zum Thema haben, sind schon genannt.

Bei der topischen Gestaltung des Todes und Geburt ist das Leben des Heiligen von A bis O, also vom Anfang bis zur letzten Minute seines Lebens festgehalten. In der Komposition auf IK wird diese Antithetik sehr evident: In diagonalen Entfernung, in dem weitest möglichen Abstand, werden Geburt und Tod in das Gesamtbild eingebaut, sie bilden gleichsam den Rahmen eines gotterfüllten Lebens.

Als Komposition des Bildaufbaues¹, der durch seine symmetrische Anordnung der einzelnen Themeneinheiten gekennzeichnet ist, ergibt sich somit:

Bild	Bild 1	Bilder 2-6	Bilder 7-11	Bild 12
Anzahl der Bilder	1	5	5	1
Was ist dargestellt?	Geburt	Tugend- darstel- lungen	Christus= nacheifern	Tod
	russ. ² Topos	---	---	allge- meiner Topos

4. Aufbau

Zum Abschluß sei noch der Aufbau der Vorlage mit dem Geschehen, das die Ikone festhält, verglichen. In den Acta Sanctorum³ wird das Geschehen der gesamten Vita in drei Kapitel aufgeteilt:

- a) S. Theodori Ducis victoria de immani dracone
- b) Licinij Imp. idola S. Theodoro confracta
- c) S. Theodori tormenta, caedes, sepultura, miracula

1 Da die Handlung der Randbilder nicht immer wie auf IK in der Reihenfolge der Bezifferung ihren Fortgang nimmt, kommt auf anderen, namentlich früheren Ikonen diese Antithetik nicht voll zur Geltung.

2 Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Vorlage die Geburt des Märtyrers nicht kennt. In russischen Legenden ist sie aber ein beliebter Topos (H. Benz, Russische Heiligenlegenden, S. 14). Die Maler lehnten sich folglich an russischen Brauch an. Nach Petsch, Die Lehre von den einfachen Formen, S. 348/349, ist die Kindheits- und Geburtserzählung den "Lebensgeschichten" entnommen und eigens ausgestaltet.

3 Unter 7. Februar, Spalten, S. 23 ff.

Diese Einteilung ist als Groborientierung und Sichtung des Stoffes angenehm, ist aber zu ungenau. Denn gliedert man den zum Kapitel zusammengefaßten Inhalt weiter auf, dann bleiben einige Fremdkörper übrig: Das Kapitel, das die Christenverfolgung des Licinius zum Thema hat, stünde besser gesondert, desgleichen Überführung und Sterbetag. Vor allem wird in der oben zitierten Einteilung der Kausalszusammenhang zwischen 2. und 3. Kapitel nicht gewürdigt. Denn das Zerstückeln der heidnischen Götter und der Triumph über Licinius leitet unmittelbar über zum dritten Akt, es handeln also dieselben Personen, auch ist der Ort der Handlung derselbe. Die Texte des Augaros und des Anonymus sind par excellence geeignet, dem Künstler als Sujet zu dienen, denn von den drei Akten haben zwei denselben Schauplatz, somit spielt das Geschehen in einer Dramatik und in innerem Zusammenhange stehend ab. Die verfeinerte Gliederung ist der Tabelle zu entnehmen. Man erkennt aus ihr auch, wie der Drachenkampf einen "Fremdkörper" darstellt¹.

Der Verfasser der Vita des hl. Theodor Stratilat steht in der Reihe einer langen literarischen Tradition, die mit Homer ihren Anfang nahm. Gerade dessen Odyssee ist, vom Aufbau aus gesehen, ein Meisterwerk, in dem immer neue poetische Kunstgriffe und Gestaltungsmomente, wie Rahmen-erzählung, Exkurse, Rückblenden und rascher Szenenwechsel, die Aufmerksamkeit des Lesers fesseln. Soweit es die bescheidene literarische Form der Heiligenlegende zuläßt, weist das Werk des Augaros einen geschickten Aufbau auf. Nach der Einleitung und der Schilderung der historischen Christenverfolgung durch Licinius ist der Verfasser bei der konkreten historischen Situation angelangt, der Leser

1 Man merkt der Vita an, daß sie hier eine Weiterbildung der des Theodor Tiros ist. Konsequenterweise eliminierte man in späterer Zeit das Thema Drachenkampf von der Person Theodor Stratilats. Vgl. Kap. II vorliegender Arbeit. Bei Lektüre der Anonymusvita wird der "Fremdkörper" Drachenkampf noch deutlicher, er übt auf das weitere Geschehen keinen Einfluß aus und könnte gestrichen werden.

erfährt, wie auch schon Theodor Stratilat angezeigt worden ist. Das Drama hat damit begonnen, man wartet auf das weitere Geschehen, das aber jetzt an dieser Stelle einstweilen noch nicht weitergeführt wird. Denn damit sich der Leser eine Vorstellung von Theodor bilden kann, werden gleichsam in einem Exkurs dessen Tugenden gepriesen. Neben anderen ausnehmenden Eigenschaften wird sein Ruhm und Ruf, den er durch die Besiegung des Drachens erlangt hat, erwähnt. Diese Tat gehört jedoch so eng zu seiner Charakteristik, daß der Gewährsmann mit einem "relativen Satzanschluß" die Überleitung zu dieser Heldentat vollzieht¹. Die Tugenden, die in der Auseinandersetzung mit diesem Gegner sichtbar wurden, müssen dem Leser mitgeteilt werden, also wird vom Autor die Zeit sogar zurückgedreht. Gleichsam in Einblende wird der Drachenkampf als notwendiger und deutlichster Beweis der Mannhaftigkeit in Szene gesetzt und in drei Kapiteln dem Leser plastisch vor Augen geführt, obwohl er zeitlich früher lag als die oben erwähnte Denunziation. AASS bezeichnen diesen Kampf als ersten Akt. Erst nach dem vollständigen Abschluß dieses Exkurses setzt der Autor seine Erzählung an der Stelle fort, wo er sie gleich zu Beginn eingehalten hat, d.h. er berichtet von den Maßnahmen, die der Denunziation Theodor Stratilats folgen, also er berichtet von der Auseinandersetzung mit Licinius. Das wird in AASS als zweiter Akt bezeichnet.

Der folgende dritte Akt, legt man die Einteilung der AASS zugrunde, sollte in zwei weitere unterteilt werden, was der Schauplatz und das Geschehen rechtfertigen.

Der dritte Akt beinhaltet alle Martern und verfolgt das Leben Theodors bis zu seinem vorläufigen physischen Ende.

War aber bislang im Streit mit Licinius der Kaiser die handelnde Person und mußte der Heilige alle erdenklichen grausamen Machenschaften über sich ergehen lassen, so kehrt sich jetzt das Verhältnis des Handelnden und dessen,

1 ὅστις καὶ τὸν δράκοντα ἀπέκτεινεν

(Kap. 3)

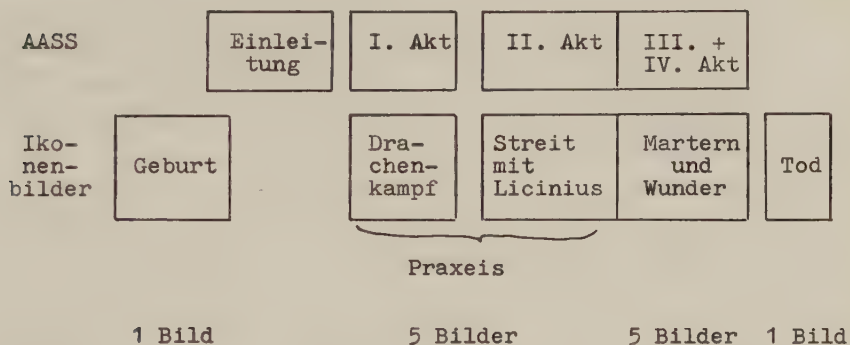
an dem die Handlung vollzogen wird, im vierten Akt allmählich um. Nachdem wenig nach dem physischen Tod des Heiligen Licinius die Gewalt über seinen Feind noch zu behaupten scheint, verliert er sie allmählich immer mehr. Immer größere Scharen muß er als Häscher gegen seinen Feind nach dessen Wiederbelebung schicken, bis in der Peripetie, dem kritischen Höhepunkt, sogar ein Aufstand gegen den Kaiser angezettelt wird. Im folgenden Geschehen bestimmt der Heilige die Gesetze des Handelns. Er schart Jünger um sich, tut Wunder, heilt Kranke und befreit Gefangene. Aus dem stillen Dulder des dritten Aktes wird eine aktive Gestalt, bis sie nur durch die äußerste Maßnahme, die Enthauptung, äußerlich besiegt werden kann.

Die Einteilung, wie sie in den AASS oder hier verfeinert dargestellt ist, hält dem Vergleich mit dem Aufbau der Ikone nicht stand. Der Drachenkampf, der bei Augaros ausführlich geschildert ist, wird auf der Ikone mit zwei Bildern wiedergegeben, also einem verschwindend kleinen Teil im Vergleich zu dem folgenden Akt oder gar dem dritten. Auch ist dabei die Frage noch nicht geklärt, woher die Notiz über die Geburt des Helden stammt. Es liegt bei Augaros die dramatische Gestaltung vor, bei der deutlich drei Höhepunkte gesetzt sind:

- a) im Drachenkampfe
- b) im Triumph über Licinius nach Vernichtung der heidnischen Götter
- c) in der Wundertätigkeit nach den Martern.

Bei Betrachtung der Bilder der Ikone aber wird man dessen nicht gewahr. Die deutliche Herausarbeitung dreier Höhepunkte wird dem Beschauer nicht bewußt, eben weil der Maler die Aussage des schriftlich fixierten Textes der Vorlage zugunsten seiner Einteilung, die oben genannt war, verlagerte.

Während bei der Einteilung, die die Vorlage wünscht, der Drachenkampf aus dem Rahmen fiel, nimmt der Künstler die Auswahl der Bilder nach anderen Wertskalen vor, so daß der Drachenkampf sich harmonischer in das Geschehen einfügt:



Die Gestalter der Ikone durchleuchteten das Geschehen nach den Leitlinien Geburt, Taten und Christusnacheifern und brauchten deshalb auf die zeitliche Aufeinanderfolge des Geschehens keinen Wert zu legen.

Der Drachenkampf verdeutlicht in erster Linie von den antiken Kardinaltugenden die Tapferkeit, zumal bei einem Soldatenheiligen. Mag auch die gottesdienstliche Literatur des 19. Jhs. diese Tat aus der Vita herausgenommen haben, jedoch auf IK gliedert sich diese harmonisch in die Reihe der Praxeis ein.

IX. Kapitel:

Herstellungszeit und Frage nach der Lokalisation

Bisher klangen bei Abhandlung verschiedener Einzelaspekte schon sporadisch einige Erkenntnisse bezüglich der gestellten Fragen nach Herstellungszeit und -ort wiederholt an; was vereinzelt und gesondert an verschiedenen Stellen vermerkt worden ist, soll jetzt in der Zusammenschau betrachtet werden.

1. Wann wurde IK hergestellt?

Vom Gebiete der Paläographie her kann die Lösung dieses Problems versucht werden. Bei IK ist man in der glücklichen Lage, nicht einen älteren Schrifttypus vorzufinden; die durch die Weiterentwicklung der Schrift vollzogene Ausgestaltung der Grapheme fand ihren Niederschlag auf der Ikone, so daß eine grobe zeitliche Einordnung ermöglicht wird. Wie man im VII. Kapitel sehen konnte, ist das Schreiben in hochgestellten Buchstaben¹, die aber keine Titeln haben dürfen, zur zeitlichen Fixierung von eminenter Bedeutung. Man erkannte hierin, daß dieser Schreibusus auf IK auf das Ende des 16. Jhs. hindeutet. Ferner ist der Einfluß der Kursivschrift schon soweit auf der Bildtafel ausgeprägt, daß auch diese Tatsache auf die zweite Hälfte des angegebenen Jhs. hindeutet. Nicht zuletzt liefert auch die Zierschrift einige Anhaltspunkte; denn die Ligatur $\mathfrak{C}$, die, wie Šćepkin ermittelt hat, nicht vor 1552 begegnet, kann als Terminus post quem gebucht werden. Andererseits aber darf die zeitliche Fixierung nicht in das 17. Jh. verlegt werden, da in diesem Jh. die Zier-

1 Ausführlich im VII. Kapitel

schrift weitgehend die "Beseitigung aller Rundungen durch Vollfraktur" kennt, was auf IK durch nichts bestätigt wird¹.

Döderlein teilt mit, daß man vor seiner Untersuchung 50 Jahre vergeblich versucht hat, "das Geheimnis der Ikone zu lüften". Berücksichtigt man weiter, daß etliche Zeit verstrichen sein muß, bis IK das Interesse der Forscher gefunden hat, dann errechnet man, daß sie Anfang des 17. Jhs. in die Dorfkirche gelangt sein muß. Wie man im I. Kapitel schon sehen konnte, wird sie in der Inventarisation von 1613 noch nicht erwähnt, sie scheint also wenig später an ihren Platz gebracht worden zu sein. Ein weiterer Gedanke stützt diese Aussage: Als Döderlein die Erlaubnis der Rieter einholte, das Monument zu erforschen, wußte niemand, wie es nach Kalbensteinberg gelangt war. Etliche Generationen vorher also muß es in die Dorfkirche gebracht worden sein, wenn sich mit Beginn der Forschungsarbeiten des Weißenburger Gelehrten keine Rieter der Überbringung der Ikone entsinnen konnten, und sei es aus Erzählungen der Eltern oder Großeltern.

Da im 17. Jh. die Textmenge auf Ikonen gewöhnlich in reicherm Maße beigegeben wird, wenn man vor allem an das Genre der sog. mystisch-didaktischen Ikonen denkt, kann IK mit seinen vielen Zeilen Text als Vorläufer dieser Ikonen angesehen werden². Auch ein Vergleich mit den Miniaturen des ausgehenden 16. Jhs. weist Parallelen zu IK auf, wenn man den Aufbau des Einzelbildes mit den 5-7 Zeilen Text auf dem oberen Teil eines Einzelbildes erwägt³. Nicht zuletzt weist auch die lange Entwicklung der Ikonenmalerei auf eine späte Zeit hin; die ziselierten, feinen Linien

1 Ščepkin, Cyrillische Ligaturschrift, S. 122 f.

2 Kondakov II, Bilder 94 - 117

3 VII. Kapitel mit Beispiel "Povest' o Petre i Fevronii" = Trudy otdela drevne-russkoj literatury, Bd. XIII, S. 393 ff.

stehen im Gegensatze zu den früheren "gröberen" Darstellungen, was besonders deutlich ersichtlich wird, wenn man mehrere Stratilatikonon verschiedener Epochen nebeneinanderhält. Man vergegenwärtige sich z.B. nur Felicetti-Liebenfels 246 und 247 (Novgoroder Schule, 15. Jh.) neben IK. IK geht viel mehr ins Detail und zeichnet ziselierter, auch trägt der Heilige ausführlicher gemalte Attribute und Bewaffnung.

Eine präzise zeitliche Angabe läßt sich auf diesem Sektor nur durch die Bildkontamination machen, die z.B. das 6. Bild der Kalbensteinberger Bildtafel kennt; denn mehrere in einem Bilde festgehaltene Handlungsabläufe begegnen nach Grabar nur ab dem 16. Jh.¹.

2. Wo wurde IK hergestellt?

Bei einem in kyrillischen Buchstaben beschrifteten Monument kommt zunächst der ganze Raum der orthodoxen Welt als möglicher Ort der Entstehung in Frage, also der Raum von Serbien und Bulgarien bis zum Norden Rußlands. Ein schier unermesslicher Raum auf den ersten Blick, der aber zusammenschrumpft, wenn man einige Abstriche macht. Wie die sprachliche Untersuchung ergab, besteht kein Zweifel, daß IK nur auf russischem Boden entstanden sein kann, was der typisch russische Lautstand des Bildwerkes offenbart. Die heutigen westlichen Gebiete der UdSSR, Weißrußland, Ukraine und Litauen, standen damals unter der Botmäßigkeit des Polnisch-Litauischen Reiches, das der katholischen Kirche angehörte. Von einer Ikonenschule westlich der damaligen russischen Grenze erfährt man nichts. In dem noch verbleibenden Gebiet ragen Moskau und Novgorod als die Zentren der Ikonenkunst heraus. Mögen

1 Grabar III, S. 385

auch verschiedene Sprachformen beim Textvergleich zwischen den erhaltenen Moskauer und den Novgoroder Ikonen erkenntlich werden¹, diese Unterschiede sind zu gering, als daß man auf Grund der Sprache eine Lokalisation vornehmen könnte. Dieselbe Aussage muß man bezüglich IK treffen. Auf Grund sprachlicher Kriterien im Vergleich mit anderen Bildwerken kann man sie nicht einem Ort exakt zuschreiben. Sie weist in manchem zur 14-bildrigen Novgoroder Ikone des hl. Theodor Stratilat sprachliche Unterschiede auf (IK: razdast¹ ništīm¹ -- Novg.: razdade ništym¹), doch diese lassen bei weitem keine Lokalisation zu, sie entspringen auch stark verschiedener Schultradition², zudem ist die Novgoroder Ikone um ca. 100 Jahre vorher fertiggestellt worden.

Mittels der sprachlichen Analyse vermag man also nicht exakt eine örtliche Eingrenzung vorzunehmen. Deshalb sei hier ein ganz anderer Ansatzpunkt gewählt. Geht man von den Schriftzeichen, mit denen der Text auf IK festgehalten ist, aus und sucht Ähnlichkeiten zu einer Malschule, dann ist die Ähnlichkeit wie zu sonst keinem Bildwerk bei Ikonen der Stroganovschule gegeben. Schreibduktus, Schrifttypus bis ins Detail weisen frappierende Übereinstimmungen zwischen IK und Werken der genannten Schule auf. Das wird deutlich, wenn man sein Augenmerk auf den Stroganovhausaltar³ richtet. Jedes einzelne Bild erinnert stark an eine Miniatur, deren oberer Teil durch 5-7 Zeilen Text ausgefüllt ist. Die Schrift aber, soweit man erkennen kann, ist ebenfalls scriptura continua, die Schreibweise per litteras superpositas offenbart ein ökonomisches Haushalten mit dem Platz.

1 Neben der Novgoroder Ikone des hl. Theodor ist hier unter Moskauer Bildwerken an die Ikonen des Metropoliten Aleksej und des Metropoliten Peter gedacht.

2 Schule ist hier nur im Sinne der grammatikalischen Ausbildung zu verstehen, nicht identisch mit Malschule!

3 H.P. Gerhard, Welt der Ikonen, S. 189; Schweinfurth, S. 347

Im VII. Kapitel konnte illustriert werden, daß IK hinsichtlich der Textmenge und des Gebrauchs der Kursivschrift und aller damit in Verbindung stehenden Schreibvereinfachungen und Kürzungen sich von allen anderen Ikonen des gleichen Genres abhebt. Wo, muß man folglich fragen, finden sich Ähnlichkeiten in der Schreibnorm zu IK, wenn schon nicht auf Vitenikonen? Bei Beantwortung dieser Frage wird der Blick als erstes auf das uns erhaltene Stroganovmalerhandbuch gerichtet, das Einblick in die Vorzeichnungen und Grundrisse der zu malenden Gestalten gestattet.¹ "Die erläuternde Schrift über den Gestalten gibt den darunter gezeichneten Heiligen, bzw. das Festtagsgeschehen an."² Der verwendete Schrifttypus der Kursive mit ihren vielen Abkürzungen und hochgestellten Buchstaben zeigt große Parallelen zu IK wie zu sonst keiner Vitenikone, sei es einer Moskauer oder einer Novgoroder.

In dem Malerhandbuch existieren von einzelnen Buchstaben mehrere Varianten (  ;   ;   ;   ...), und auch die Buchstaben weisen erstaunliche Ähnlichkeiten mit denen auf IK auf. Man muß allerdings berücksichtigen, daß eine andere Hand im Malerhandbuch als auf IK das Geschehen schriftlich fixierte, dieses zudem nur konzipierte, die Grapheme also nicht malte. Nicht zu übersehende Parallelen treten aber zutage:     haben die gleichen langen Abstriche,   "     , das liegende  und  sind per suspensionem wiedergegeben,      sind so, wie sie im VII. Kapitel beschrieben worden sind, ebenfalls kann das sog. harte Zeichen  in großem Bogen von weit oberhalb der Zeile beginnend stark geschwungen sein. Man findet auch andere Varianten, doch ist die Anzahl derer gegenüber den mit der Kalbensteinberger Ikone korrespondierenden sehr begrenzt.

1 Stroganow-Ikonenmalerhandbuch (Stroganovskij ikonopisnyj licevoj podlinnik (konca XVI i načala XVII stolëtič))
2 Stroganov-Malerhandbuch, S. 8

Man erkennt aus der Schreibgewohnheit, daß gemeinsame ästhetische Anschauungen und ein Gestalten nach gleichen ornamentativen Gesetzen dem Malerhandbuch und der Ikone zugrunde liegen.

Verfolgt man den durch die Paläographie gewonnenen Hinweis auf die Stroganovschule weiter, dann wird eine Zuordnung der Ikone zu dieser Malschule immer überzeugender, wenn man andere Kriterien heranzieht, hauptsächlich wenn man sich vergegenwärtigt, daß von dieser Schule nicht nur reine Kultbilder gemalt wurden, sondern Werke, an denen das Ästhetische zum Tragen kommen sollte und damit vor allem feingebildete Leute als Besteller angesehen werden müssen. Denn in der damaligen Zeit hatte das Kultbild seinen Zweck gewandelt. Es war nicht mehr gebunden an einen festen Ort wie an eine Kirchenwand, sondern konnte auch auf Bestellung für private Leute gemalt werden. In dieser Zeit galt es nicht mehr als Schande, eine Ikone zu bestellen und käuflich zu erwerben, so daß unter diesem Aspekt die Ikone des hl. Theodor Stratilat leicht für einen westrussischen Auftraggeber, einen in Polen oder in Litauen lebenden weißrussischen Edelmann, angefertigt sein konnte, der sich vielleicht sogar indirekt abbilden und mit Stolz das Modell seiner Burg als eine Art Wappen zur Schau stellen ließ.

Die ästhetische Ausgestaltung der IK, die auch wegen ihrer reichen Schriftbeigabe und ihrer liebevollen Zeichnung bis ins Detail eher einen geistig reflektierenden Menschen als einen inbrünstigen Glaubenseiferer ansprechen könnte, steht gut im Einklang mit den Maximen und Kunstintentionen der Stroganovschule. Diese Familie, eine elitär gebildete Schule Rußlands, weiß sich besonders "der überlieferten Tradition verpflichtet"¹; deshalb gilt ihr Interesse auch namhaften alten Bildwerken, deren Thematik sie immer aufnehmen, überarbeiten und verfeinern², bis das Feine und Sensible,

1 Skrobucha, Von Geist..., S. 37

2 Onasch, Ikonen, S. 25

die zarten Linien und das Eingehen in das Detail das Kunstwerk zu einem Meisterwerk der Ästhetik verwandeln und in seiner Grazie sogar an die Miniaturmalerei gemahnen läßt¹. In diesem Sinne steht IK gut im Einklang mit den Vorstellungen der Handelsfamilie, zumal sie gerade in ihren Schöpfungen nicht nur einem frommen Gemüt mittels sakraler Werke eine Grundlage zur Versenkung ins Gebet anheimgab, sondern ein Prunkstück² zukommen ließ, an dem das ästhetische Interesse an der Gattung dieser Kunstrichtung fast die Oberhand behält³.

Die Stroganovschule bevorzugte für ihre Bildwerke vor allem Themen, auf denen Heilige verherrlicht wurden. Von dieser Argumentation aus ist auch gegen die Zuordnung der Ikone zu genannter Schule nichts einzuwenden. Sogar der besondere Typ des Kriegerheiligen ist prädestiniert für die Stroganovschule, da Kriegerheilige "zu Trägern göttlicher Vorherbestimmung für eigene Unternehmungen werden."⁴

Die im III. Kapitel aufgeführten kunsthistorischen Kriterien der Stroganovschule treffen auf IK alle zu. In dem Malen in Polychromie⁵, in dem Verwenden der präzisen leuchtenden Farben⁶ ist eine Parallele zur genannten Malschule ebenfalls gegeben. Weiterhin herrscht auch die senkrechte Staffelung der Komposition vor, und die leichte Haltung des Heiligen erzielt eine Verquickung des archaisch-reinen Novgoroder Stils mit der Moskauer Eleganz, was als weitere Kriterien für diese Malschule spricht.

1 H.P. Gerhard, Welt der Ikonen, S. 181

2 Schweinfurth, S. 337, betont dieses Wort

3 H.P. Gerhard, Welt der Ikonen, S. 183

4 Onasch, Ikonen, S. 25

5 Onasch, Ikonen, S. 16; Onasch, Ikonenmalerei, S. 52

6 ibid.

Zusammenfassung

IK, die seit langer Zeit in einer Dorfkirche bei Nürnberg hängt, war die längste Zeit ihres Bestehens unbeachtet geblieben. Sie zeigt in reichen Textpassagen Szenen aus dem Leben des volkstümlichen Soldatenheiligen Rußlands, Theodor Stratilats. In der Version dieser Ikone ist der Heilige noch eng mit dem Motiv des Drachenkampfes verbunden, wodurch seine Tugend Tapferkeit ganz besonders betont wird; erst in der gottesdienstlichen Literatur des 19. Jhs. wird dieser Charakterzug von seiner Person isoliert.

Der Text, der der Ikone zugrundeliegt, stellt die Kürzung aus der beliebtesten Vita dar, die von den Taten des Heiligen berichtet, der Vita des Augaros. Sie wurde geschickt einer Kürzung unterzogen, dergestalt, daß das Wesentliche voll ersichtlich bleibt. Hauptsächlich restringierte man den Text um seine rhetorisch eindrucksvollsten Passagen, damit das Bild nach wie vor das Primäre an Aussage zu leisten hat. Auch konnte gezeigt werden, daß Einflüsse aus anderen Quellen, anderen Viten oder Menäen, registrierbar sind, namentlich bei der Charakterschilderung des Heiligen und bei der Motivation im Kampfe gegen den Kontrahenten Licinius.

Der kunstvolle Aufbau, den die Vorlage kennt, wurde von der bearbeitenden Künstlerschaft vereinfacht und um das auf russischen Ikonen häufige formelhafte Bild der Geburtsszene ergänzt, wie überhaupt sehr viele Szenen in Anlehnung an vorgefertigte topische Malvorlagen ihr endgültiges Gepräge erlangten. Die Struktur des Aufbaues weist eine meisterhafte Leistung auf, da trotz der formelhaften Ausgestaltung der Einzelszenen in der Abfolge der Bilder die christlichen Grundideen, dargestellt in Leiden und Taten, zum Ausdruck kommen.

Besonders wichtig zur Angabe der Zeit, in der IK entstand, war das Kapitel, das die paläographische Untersuchung zum Thema hatte. Auf Grund der Buchstabenformen, die in vielen

Fällen aus der Kursivschrift stammen, und der Schreibereigenheiten konnte das Ende des 16. Jhs. als Entstehungszeit und unter Heranziehung kunst- und kulturgeschichtlicher Kriterien die Stroganovschule als Malschule ermittelt werden. Auch wurde in diesem Kapitel die Besonderheit der Ikone herausgestrichen, die sie hinsichtlich ihrer Textmenge mit Werken des gleichen Genres hat.

Die Ikone erfüllt wie auch andere Bildwerke des gleichen Genres die traditionelle Aufgabe, die ihr zukommt: In ihrer noch ersichtlichen ursprünglichen Schlichtheit gibt sie den Geist wieder, der ihr zugedacht war, ein Kultbild zu sein, vor dem man andächtig sein Gebet verrichtet, das in Augenblicken der Gefahr Hoffnung und Trost spendet und das den Besitzer von der Wiege bis zum gebeugten Alter begleitet.

Daneben aber kommt zusätzlich zu der traditionellen Ausprägung etwas Neues hinzu: Trotz der Schlichtheit des Gesamteindrucks, den IK vermittelt, muß sie zugleich als ein Kunstwerk durchgeistigter Art gewertet werden, da zu der primären, mehr auf die Emotion abzielende Aussage des Bildes der Text als ein Faktor der geistigen Erbauung hinzutritt; die Bildtafel in ihrer Gesamtheit spricht damit eher zu einem gebildeten, reflektierenden Menschen als zu einem von naiv-spontanem Glaubenseifer beseelten Menschen. Die Ikone ist somit der reinen Glaubenssphäre entnommen und in die Sphäre des Ästhetisch-Religiösen hinübergetragen.

Tabellarische Erfassung der publizierten Vitenikonen

Thema	abgedruckt bei	Jahr- hundert	Schrift	S c h u l e	Rand- bilder	Ganze Fig.	Brustbild	Kopfbild	Ik.-Bild
sv. Aleksij ¹ mitropolit	Grabar III, S. 351 Felicetti, B. 171 André Grabar, S. 213 Lazarev (M), t. 66	15.-16. (Ende 15.)	1-2 Z.	Moskau	8 und 2x waagt. Fries	x			
sv. Andrej jurodivyj (Andreas d. Gottesnarr)	Felicetti, B. 262	16.	nur Mittel- bild	?	18	x			
Andrej jurodivyj	Lazarev (M), t. 81	Anf. 16.	---	Moskau	18	x			
Boris und Gleb	Lazarev (M), t. 3 Grabar III, S. 53	14.	1-2 Z.	Moskau	16	x			
Dimitrij Priluckij	Felicetti, B. 237	Anf. 16.	---	?	16		x		
Dimitrij Priluckij	Grabar III, S. 461	Ende 15.	---	Wologda	16		x		

Tabelle I a)

- 1 Vorzüglich wird die russische Form eines Namens zitiert. Nur bei Heiligen oder Begriffen, die in der kath. oder in der ev. Kirche gebräuchlich sind, wird die deutsche Form gewählt.

Thema	abgedruckt bei	Jahr- hundert	Schrift	S c h u l e	Rand- bilder	Ganze Fig.	Brustbild	Kopfbild	Ik.-Bild
Velikomuč. Dimitrij Solun'ski	Kondakov IV, B. 20	ohne Zeitangabe	1-3 Z.	?	14	x	x	x	x
Hl. Dreifaltigkeit	Felicetti, B. 346	Ende 16.	---	Pskov	24	x			
Elias in der Wüste	Felicetti, B. 22 Onasch Syst., B. 16 Onasch Ik., B. 62 Grabar II, S. 257	13.	---	Pskov	8 und 2x Fries	x			x
hl. Georg	Felicetti, B. 21 Grabar II, S. 103 Kondakov II, Nr. 14 Alpatov-Brunov Tafelb., B. 193	13.-14.	1-2-3 Z.	Novgorod	14	x			x
hl. Georg	Kukles/Tichomirova, T. 11	15./16.	---	Moskau	16	x			
hl. Georg	Lazarev (M), t. 83	Anf. 16.	1 Z.	Moskau	6 und 2x waagr. Fries	x			

Thema	abgedruckt bei	Jahr- hundert	Schrift	S c h u l e	Rand- bilder	Ganze Fig.	Brustbild	Kopfbild	Ik.-Bild
Johannes Evangelist auf Patmos	Felicetti, B. 173 Muratov, Pl. 47 Grabar III, S. 375 Kondakov II, B. 83	Anf. 16. (Ende 15.)	1-2 Z.	Moskau	16				x
Johannes d. Barmherzige	Felicetti, B. 236	Anf. 16.	1-4 Z.	?	12		x		
Johannes der Täufer	Felicetti, B. 229 Kondakov II, B. 64	Anf. 16.	1-2 Z.	Moskau	12	x			
sv. Kirill Beloozerskij	Felicetti, B. 172 UdSSR, S. 19	Anf. 16. Ende 15.	1-2 Z.	Moskau	8 und 2x waagr. Fries	x			
sv. Kirill Beloozerskij und Kirill Aleksandrij- skij	Felicetti, B. 235	Ende 16.	---	Novgorod	18				x
Erzengel Michael	UdSSR, T. XXVI Grabar III, S. 141 Lazarev (M), t. 51 Felicetti, B. 156	Anf. 15.	---	Moskau	18	x			

Thema	abgedruckt bei	Jahr- hundert	Schrift	Schule	Rand- bilder	Ganze Fig.	Brustbild	Kopfbild	Ik.-Bild
sv. Nikita	Felicetti, B. 261	Anf. 16.	nicht er- kenntlich	?	16	x			x
Nikolaj Zarajskij	trud. ot. XIII, S. 384/385	Anf. 14.	nur Mit- telbild	Moskau	14	x			
Nikolaj Zarajskij	trud. ot. XIII, S. 384/385	13./14.	2-4 Z.	?	20	x			
Nikolaj Zarajskij	trud. ot. XIII, S. 384/385	13./14.	1-3 Z.	?	16	x			
Nikolaj Zarajskij	trud. ot. XIII, S. 384/385	14.	1-2 Z.	?	18	x			
Nikolaj Zarajskij	Kukles/Tichomirova, t. 20	1551	1-2 Z.	Moskau	20	x			
sv. Nikolaj	Ouspensky/Lossky, S. 122	16.	1-2 Z.	?	12+Cin			x	
sv. Nikolaj	Onasch Syst., B. 37 Onasch Ik., B. 70	14.-15.	1-2 Z.	nordruss.?	16	x			

Tabelle I d)

Ik.-Bild

Kopfbild

Brustbild

Ganze Fig.

Rand-
bilder

Schule

Schrift

Jahr-
hundert

abgedruckt bei

Thema

x

12

Moskau ?

1-2 Z.
(kaum er-
kennbar)

Ende 15.

Wulff/Alpatoff,
Abb. 73

sv. Nikolaј

x

18

Moskau ?

bis 3 Z.
auf 2 B.

14. (bis
17.)

Onasch Ik., B. 112
Grabar III, S. 49
Lazarev (M), t. 9

sv. Nikolaј

x

16

Novgorod

16.

Felicetti, B. 233

sv. Nikolaј

x

20

Novgorod

1 Z.

16.

Felicetti, B. 234
Gerhard, W.d.I., B. 46

sv. Nikolaј

x

18

Novgorod

1-2 Z.

16.

Felicetti, B. 230
Onasch Ik., B. 56
Grabar III, S. 420
Kondakov II, B. 65

Petrus und
Paulus

x

8 und 2x
waagr.
Fries

Moskau

1-4 Z.

Ende 15.

Lazarev (M), t. 62

Petr mitro-
polit

x

20

Novgorod

4-6 Z.
am Rande

16.

Kondakov II, B. 84

Apostel
Philippus

Tabelle I e)

Thema	abgedruckt bei	Jahr- hundert	Schrift	S c h u l e	Rand- bilder	Ganze Fig.	Ik.-Bild
Sergij Radonežskij	Lazarev (M), t. 86 Kukles/Tichomirova, t. 16	Anf. 16.	1-2 Z.	Moskau	6 und 2x waagr. Fries	x	Kopfbild
Theodor Stratilat	Fellicetti, B. 247 Lazarev (N), t. 65 Muratov, Pl. 4	Ende 15.	1-2 Z.	Novgorod	14	x	Brustbild
Varlaam Chutynskij	Grabar III, S. 461 Alpatov/Brunov, Tafelb., B. 293	16.	nicht er- kenntlich	?	20	x seit- lich	
hll. Vladi- mir, Boris und Gleb	Fellicetti, B. 272 Kornilowitsch, S. 160/161	Anf. 16.	1 Z.	Moskau	12 und x unter d. Mittelb. waagr. Fries	x	

Tabelle I f)

Legende:

André Grabar	=	A. Grabar, Die mittelalterl. Kunst Osteuropas
Felicetti	=	Felicetti-Liebenfels
Lazarev (M)	=	Lazarev, Moskovskaja skola ikonopisi
Lazarev (N)	=	Lazarev, Novgorodskaja ikonopis'
Onasch Syst.	=	Onasch, Die Ikonenmalerei
Onasch Ik.	=	Onasch, Ikonen
trud. ot.	=	Die in der Reihe "Trudy otdela drevne-russkoj literatury" abgebildeten Werke. Im Vergleich zur westlichen Literatur werden in dieser Reihe Ikonen gewöhnlich weit zurückdatiert.

Aus dem 17. Jh. existieren wenige Vitenikonen. Hinsichtlich Aufbau und Aussage haben sie ganz andere Tendenzen: Zwei- und dreireihige Bilderreihen stellen keine Seltenheit dar (z.B. Trud. ot. XXII, S. 312), das Hauptbild ist zudem durch übermäßige Ausgestaltung überladen. Diese Art der Ikonen wurde nicht aufgenommen, weil IK nach aller Wahrscheinlichkeit im frühen 17. Jh. schon nach Deutschland gelangt war.

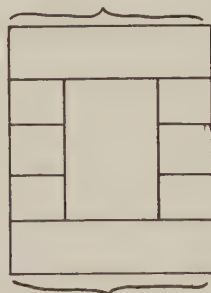
Fries



Fries, d.h.

die Bilder sind nicht klar voneinander abgesetzt, evtl. ein Bild (oder mehrere Handlungsabläufe, die aneinandergesetzt sind)

waagrechter Fries



waagrechter Fries

(ca. 5 Bilder pro Reihe)

Tabelle I g)

Tabelle II

□	помаз ^п а (6,3)
г	ѣ (2,4)
Δ	пр ^Δ ε (8,3) ш ^Δ εш ^Δ ε (11,1)
✱	п [✱] ыи (2,5) п [✱] лош [✱] ε (10,5)
~	а [~] (7,3) н [~] мѣста (3,1)
ˆ	ѡкаѡниѡ (10,1)
π	р ^π ε (10,4) соп ^π ни (7,2)
ш	по ^ш се (10,1) на ^ш (7,4)
н	по ^н доб ^н ε (2,1) гра ^н жа (5,1)
ρ	соп ^ρ по (12,2) соп ^ρ по (3,1) ρ ^ρ εж ^ρ εм ^ρ б (10,5)
с	н ^с εч ^с п ^с ыа (11,6) б ^с б ^с п ^с ъ (5,3)
⌈	п [⌈] л [⌈] о (9,4) с [⌈] н [⌈] а (10,3)
х	н ^х (5,1) а ^х н ^х ε (8,2)
ч	м ^ч εн ^ч и (12,1) р ^ч ε (5,5)
Δ	ч ^Δ а (2,5) θ ^Δ εѡро ^Δ по (10,5)
ш"	с ^{ш"} εш ^{ш"} а (9,4)
⌈"	а ^{⌈"} а (7,5)
ч"	по ^{ч"} м ^{ч"} о (7,4)

Tabelle III a)

S t i c h w o r t - Ü b e r s i c h t

	Auga- ros	Anony- mos	Bild	IK	Text
Einleitung	x	x			
Theodor wird angezeigt	x				
Theodors Eigenschaften	x	x			x
Ein Drache sucht die Gegend heim	x	x			x
Die Heimsuchung ist schlimm	x				
Theodor spürt dem Untier allein nach	x	x			x
schläft ein	x	x	2. Bild		x
wird von Eusebia geweckt	x	x			x
zeigt Gottesvertrauen	x	x			x
Eusebia fleht um Gottes Hilfe	x	x			
Theodor betet	x				x
spricht zu seinem Pferde	x				
fordert den Drachen heraus	x				x
Kampf	x	x	3. Bild		x
Gebet	x				
viele werden bekehrt	x				
Licinius läßt Theodor brieflich ein	x	x			
Licinius entsendet Ge- sandte	x				

Tabelle III b)

	Auga- ros	Anony- mos	Bild	Text
Theodor hält die Gesandten auf	x			der Text ist abge- blät- tert
briefliche Antwort an Licinius:	x		4. Bild	
Th. ist bereit, den heidnischen Göttern zu opfern	x			
Licinius zieht gegen Herakleia	x	x		x
Traum des Theodor	x	x (vor- her!)		x
Th. freut sich auf die Martern	x			
Th. putzt sich heraus	x	x		x
freundliche Atmosphäre bei der Begrüßung	x	x	5. Bild	x
Licinius spricht zum Volke	x	x		x
Aufforderung an Th. zu opfern	x	x		x
Th. bittet, die Götter zu sich nehmen zu dürfen	x	x		x
Die Götter werden zer- stückelt und den Armen verschenkt	x	x	6. Bild	x
Nach zwei Tagen: Auf- forderung zum Opfer	x	x		x
sophistisches Gespräch		x		
Maxentius plaudert aus:	x	x		x
ein Bettler habe das Haupt der Artemis ge- tragen	x	x		x
Theodor bekennt	x	x		
Licinius jammert	x	x		
Theodor triumphiert	x			x

Tabelle III c)

	Auga- ros	Anony- mos	Bild	Text
Theodor wird gestreckt und beim Peitschen	x	x	7. Bild	x
auf dem Rücken geschl.	x			x
auf den Bauch "	x			x
auf den Nacken "	x			
mit "eisernen Krallen" gekratzt	x	x		x
Feuer wird an die Wunden gebracht	x	x		x
die Wunden werden mit spitzen Scherben behandelt	x	x		x
Theodor erholt sich		x		
spottet trotz weiterer Drohungen		x		
Haft	x	x		
steht auf spitzen Stacheln	x		8. Bild	x
Nach fünf Tagen: Kreuzigung	x	x	9. Bild	x
wird mit einem Pfahl durchbohrt	x			x
Kinder schießen auf ihn (auf die Augen)	x	x		x
Entmannung	x	x		x
Vitenschreiber ist Zeuge	x			
Theodor bittet Gott um Hilfe	x	x		
gibt den Geist auf	x	x		
Licinius läßt ihn am Kreuze hängen	x			x
Ein Engel nimmt ihn vom Kreuze	x	x	10. Bild	x
Th. preist Gott die ganze Nacht	x	x		

Tabelle III d)

	Auga- ros	Anony- mos	Bild	Text
Licinius schickt zwei Zenturionen nach Th., Th. soll ins Meer ge- worfen werden	x	x		x
diese sehen Th. neben dem Kreuze sitzen und singen	x	x		x
diese werden bekehrt	x	x		x
Aufruhr gegen Lic., Kestos stirbt für Th.	x	x		
Gang zum Gefängnis: Th. heilt und befreit Gefangene	x		11. Bild	x
Licinius schickt einen Henker (mehrere Soldaten)	x	x		x
Rede Theodors an das Volk und an Augaros	x x	x		x
Köpfung	x	Ge- bet	12. Bild	x
Datum	x			x
Überführung der Überreste	x			
Wunder am Ort	x			

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Verzeichnis der 1975 erschienenen Bände

83. Baumann, W.: Die Sage von Heinrich dem Löwen bei den Slaven. 1975. 185 S.
84. Everts-Grigat, S.: V. V. Majakovskij: Pro éto. Übersetzung und Interpretation. 1975. 262 S.
85. Mirsky, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. 1975. VIII, 112 S.
86. Ditterich, M.: Untersuchungen zum altrussischen Akzent anhand von Kirchengesangshandschriften. 1975. 147 S.
87. Cummins, G. M.: The Language of the Old Czech *Legenda o svatě Kateřině*. 1975. VIII, 371 S.
88. Földeak, H.: Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction. 1975. VI, 208 S.
89. Drews, P.: Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezval, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolker. 1975. 330 S.
90. Schönle, P. W.: Zur Wortbildung im modernen Russisch. 1975. VIII, 195 S.
91. Okuka, M.: Sava Mrkalj als Reformator der serbischen Kyrilliza. Mit einem Nachdruck des *Salo debelega jera libo Azbukoprotres*. 1975. 123 S.
92. Neuhäuser, R.: The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms. An Anthology of Original Texts (1800-1850). 1975. VIII, 300 S.
93. Döring, J. R. (Hrg.): Literaturwissenschaftliches Seminar: Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen. 1975. 203 S.
94. Alexander, R.: Torlak Accentuation. 1975. XVI, 806 S.

1976

95. Schenkowitz, G.: Der Inhalt sowjetrussischer Vorlesestoffe für Vorschulkinder. Eine quantifizierende Corpusanalyse unter Benutzung eines Computers. 1976. 767 S.
96. Kitch, F. C. M.: The Literary Style of Epifanij Premudryj. *Pletenije sloves*. 1976. 298 S.
97. Eschenburg, B.: Linguistische Analyse der Ortsnamen der ehemaligen Komitate Bács und Bodrog von der ungarischen Landnahme (896) bis zur Schlacht von Mohács (1526). 1976. 156 S. 3 Kt.
98. Lohse, H.: Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg. Eine philologisch-historische Untersuchung. 1976. XX, 242 S.

In Vorbereitung

99. Erbslöh, G.: Pobeda nad solncem. Ein futuristisches Drama von Aleksej Kručnych. Übersetzung und Kommentar.
100. Koszinowski, K.: Die von präfigierten Verben abgeleiteten Substantive in der modernen serbokroatischen Standardsprache.
101. Leitner, A.: Die Erzählungen Fedor Sologubs.

